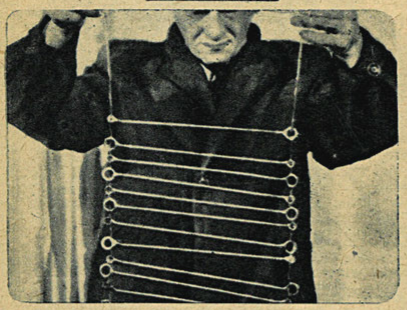
FILM

Aktorka TJAN CHUA w filmie chińskim DZIEWCZYNA Z BIAŁYMI WŁOSAMI

NR 42 (157) 8 GRUDNIA 1954 ROK VI CENA 80 GR

PIF
48/51

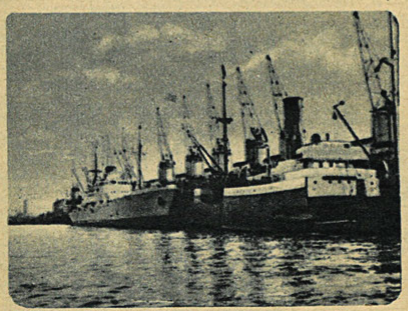


USPRAWNIAMY NASZĄ PRACĘ. Ponad 2200 wynalazków zebrano na wystawie wynalazczości we Wrocławiu (zdj. J. Pyrkosz)

KONCERT WITALISA SIECZNIKA — młodego pianisty radzieckiego, laureata konkursu berlińskiego (zdj. J. Pyrkosz)

DYNAMO (TBILISI) — CWKS 2:0. 50 tysięcy widzów oglądało mecz CWKS-u z vice-mistrzem ZSRR (zdj. M. Wiesiołek, Z. Słuzar)

ZE ŚWIATA



STRAJK W DOKACH HAMBURGA. Niemieccy robotnicy nie chcą ładować amerykańskiej broni. (Niemcy Zach.)

POZOSTAŁE TEMATY KRONIKI

- **JESIEŃ W LUBLINIE** (zdj. F. Fuchs)
- **KAROL NOREK I JEGO 6 SYNÓW** (zdj. W. Janik)
- **NA TORFOWISKU** (ZSRR)
- **PREZYDENT W. PIECK W PRADZE** (CSR)

PRACE NAD FILMEM „GROMADA" ZAKOŃCZONE

W niedługim czasie należy oczekiwać ukazania się na ekranach nowego filmu fabularnego pt. **Gromada.** Scenariusz **Gromady** (autorzy: J. Kawalerowicz i K. Sumerski) opowiada dzieje twardej walki wiejskich biedniaków o nowy spółdzielczy młyn.

Większość zdjęć do filmu wykonana została w plenerze, w okolicach Radziszowa koło Skawiny. Obok aktorów zawodowych odtwórcami wielu postaci filmu są chłopi.

Gromada będzie drugim po **Jasnych łanach** filmem fabularnym, podejmującym odważnie problem przełomu, jaki zachodzi w życiu polskiej wsi.

KRÓTKO O WSZYSTKIM

● Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi realizuje krótkometrażówkę popularno-oświatową pt. **Makulatura.** Zdjęcia do tego filmu dokonane będą w jednej z fabryk papieru używającej jako surowca makulatury. Realizatorem filmu jest Jerzy Popiołek, operatorem W. Prejs.

● Studenci PWSF przystąpili do realizacji dwóch instruktażowych filmów. Pierwszy z nich nosi tytuł **Płyta gramofonowa** i przedstawi na ekranie proces powstawania płyty, jak również jej nagrywanie, drugi pt. **Krakowiak** zapozna widzów z prawidłami tego pięknego ludowego tańca.

● Zakończone zostały zdjęcia do filmu instruktażowego **Kopcowanie ziemniaków.** Produkcja — WFO realizacja — J. Nasfeter, zdjęcia — J. Czecz.

● **Na ekranach ukazał się 6/51 Przegląd Sportowy i krótkometrażowy film o Spartakiadzie.**

● Na początku Festiwalu Filmów Radzieckich załoga kina **Jedność** w Zaganiu wezwała wszystkie kina do przekraczania planów widzów o 200% w porównaniu z festiwalem ubiegłego roku. Podejmując to zobowiązanie kina OZK w Zielonej Górze mogą się poszczycić takimi wynikami: kino **Jedność** w Żaganiu wykonało plan w 254%, **Pionier** w Żarach — 241%, **Nysa** w Zielonej Górze — 175%, **Słońce** w Gorzowie — 159%. Wspaniałe rezultaty osiągnęło we współzawodnictwie festiwalowym wiejskie kino stałe w Żukowicach, osiągając 10 tys. widzów. Kino to wysunęło się pod względem przekraczania planu widzów na pierwsze miejsca wśród wszystkich kin wiejskich w Polsce.

POLONICA

Staraniem Towarzystwa Przyjaźni Francusko - Polskiej organizowane są w Paryżu cotygodniowe poranki najlepszych filmów polskich. Poranki cieszą się dużym powodzeniem u publiczności i stanowić będą niewątpliwie poważny wkład w dzieło przyjaźni narodów polskiego i francuskiego.

*

Państwowy Teatr Komedii w Pradze Czeskiej wystawił sztukę polskiego pisarza Macieja Słomczyńskiego pt. „Hallo, Freddie!", której treść rozgrywa się na terenie hollywoodzkiej wytwórni filmowej. Sztuka demaskuje amerykańskich magnatów filmowych i zaprzedanych im twórców seryjnych kiczów. W przedstawieniu biorą udział aktorzy, znani nam również z filmów czeskich: Irena Kacirkova, Jarmila Smejkalova, Miroslav Homolo i inni.

*

W Kopenhadze wyświetlany jest „Ostatni etap". Premiera tego polskiego filmu wzbudziła w stolicy Danii wielkie zainteresowanie. Film cieszy się ogromnym powodzeniem.

LUDZIE FILMU

JAN ROJEWSKI
autor scenariusza filmu **Załoga**
rys. M. Rudnicki

REWOLWEROWA KULTURA

— „...Chcieliśmy w praktyce naśladować amerykański styl życia... Potrzeba nam było środków na prowadzenie takiego trybu życia, jaki oglądaliśmy na filmach gangsterskich...“

Oto odpowiedź młodych gangsterów Burmajstra i Wysockiego, udzielona m. in. prokuratorowi na pytanie o przyczyny wkroczenia na drogę bandytyzmu. Proces szajki młodych zwyrodnialców, „pierwszej polskiej organizacji gangsterskiej“, jak sami siebie nazwali, który miał miejsce niedawno przed Sądem Wojskowym w Warszawie, odsłonił nie tylko deprawującą i zbrodniczą działalność propagandową amerykańskich ośrodków informacyjnych oraz audycji radiowych, lecz pokazał również jak w ręku faszystów z obozu USA film staje się narzędziem demoralizacji politycznej, moralnej i obyczajowej.

Zaczęło się przecież bardzo „niewinnie“. W sprawozdaniach z procesu czytamy:

„Szef bandy, pseudo — „Gangster“, i jego najbliższy zausznik, obaj uczniowie liceum teletechnicznego, podczas wagarów poszli na film amerykański do „Ośrodka“. Część programu stanowiła średniometrażówka o życiu amerykańskich studentów. Samochody — pijatyki — wesołe dziewczęta — hej, babaribadans. Spodobało się bażantom. Stali się częstymi gośćmi „Ośrodka“. Czytelnia dostarczyła im lektury tygodników, na kartach których wynegliżowane dziwki amerykańskie rozsiadały się w samochodach, a gangsterzy robili milionowe fortuny i zasiadali w fotelach senatorów“.

Dalej potoczyło się „gładko“. Pijatyki, zabawy oraz sposób ubierania się i zachowania wzorowany był ściśle na oglądanych na ekranie hollywoodzkich szmirach: libacje, wódka à la „cocktail“ i „coca cola“, „pin-up girlsy“ w krajowym wydaniu w falenickich „apartamentach“... itd.

„Widzieliśmy, że tak się zachowują młodzi ludzie na filmie *Życie w Los Angeles*, który oglądaliśmy w Ośrodku Informacyjnym amerykańskiej ambasady“ — stwierdzają oskarżeni.

Oszczercze audycje „Głosu Ameryki“ i BBC dały inicjatywę do zorganizowania szeregu napadów terrorystycznych na ludzi nauki i działaczy kulturalnych. Pod płaszczykiem „obrońców zachodniej cywilizacji“ rabowano pieniądze i kosztowności od osób, które swą pracą i wysiłkiem twórczym budują Polskę Ludową.

Na EKRANIE

Szczegóły napadów „reżyserowane“ były również na hollywoodzką modłę. Jeden z opryszków zeznał przed sądem, że podczas najścia na mieszkanie prof. Schönbrenner (autorki książki szkolnej o historii Polski, za co gangsterzy postanowili ją „ukarać“) — zachowywali się jak „gentlemeni - włamywacze“: sterroryzowanej kobiecie proponowano krople na uspokojenie nerwów.

Wyrok sądowy odizolował młodych gangsterów od społeczeństwa, dał też słuszną, sprawiedliwą odprawę i przestrogę wszystkim tym, którzy zamiast zająć się rzetelną nauką i pracą szukają wzorów i stylu życia w imperialistycznych zwyrodniałych przejawach kultury „made in USA“.

Jest to zarazem poglądowa lekcja i najlepsza odpowiedź tym, którzy pragną widzieć na naszych ekranach filmy kryminalne, gangsterskie i „miłosne“, produkowane w amerykańskiej „fabryce snów“ — Hollywoodzie.

Ale prawdziwa sztuka i kultura nie ma nic wspólnego z twórczością politycznych geszefciarzy, zatruwających umysły widzów kinowych na Zachodzie. Dlatego też w kinach naszych nie było i nie będzie obrazów budzących zbrodnicze, zwierzęce instynkty w człowieku.

A przykład „bikiniarzy“ świadczy, że nawet mała salka projekcyjna w Ośrodku Informacyjnym USA w Warszawie — która „krzewiła“ kulturę amerykańską — w rezultacie wychowała czterech zbrodniarzy.

Władzę zlikwidowały tę „działalność“ Ośrodka. Dalsze możliwości „wychowawcze“ tego rodzaju już nie istnieją.

ZEN.

REŻYSERZY PRACUJĄ Z ROBOTNIKAMI

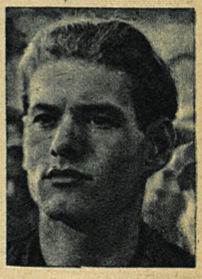
Obok zawodowych aktorów, grających w filmie *Pierwsze dni* główne role — występują w nim aktorzy niezawodowi.

Epizodyczne role robotników Huty Ostrowieckiej — Kality, Tarnowskiego i Kopańskiego — realizatorzy filmu powierzyli trzem członkom załogi ostrowieckiej: *robotnikowi Zygmuntowi Ślusarczykowi* oraz *kowalom Janowi Kaczorowi* i *Józefowi Gąsiorowi*.

ZYGMUNT ŚLUSARCZYK, robotnik i **JAN KACZOR**, kowal, tak jak ich zobaczymy w filmie **PIERWSZE DNI**

Dzielni hutnicy grali swoje pierwsze w życiu role z przejęciem i zapałem, tym bardziej, że osoby, które odtwarzali, znali z powieści Bogdana Hamery „Na przykład Plewa“, jako postaci pozytywnych bohaterów.

Już po pierwszych kilku próbach okazało się, iż młodzi robotnicy wywiązują się wzorowo z powierzonego im zadania. Brak rutyny aktorskiej zastąpili doskonałą znajomością środowiska, w którym rozgrywa się akcja, oraz świetną i bezpośrednią orientacją we wszystkich fachowych detalach tła, w którym zostali osadzeni przez reżysera.



JÓZEF GĄSIOR, również kowal z załogi robotniczej Huty Ostrowieckiej, przed obiektywem aparatu filmowego.

Dzięki tym „naturalnym“ odtwórcom reżyserzy filmu otrzymali realistyczne epizody, grane z umiarem, prawdziwe i przekonywające.

Po zakończeniu zdjęć plenerowych, dokonywanych bezpośrednio na terenie huty — przystąpiono ostatnio do nakręcania wnętrz w łódzkim atelier.

Ponieważ w tych partiach filmu również występują wymienieni hutnicy, kierownictwo produkcji uzgodniło z dyrekcją Zakładów Ostrowieckich zwolnienie trzech robotników na okres nakręcania scen atelierowych.

Młodzi ludzie zjawili się punktualnie. Zdjęcia rozpoczęto zgodnie z planem — niedługo więc będziemy mieli możność zobaczenia utalentowanych hutników na ekranie.

(tkw)

Oto jedna ze zbiorowych scen z **PIERWSZYCH DNI**. Uważni i spostrzegawczy czytelnicy odnajdą na pewno wśród tłumu postaci również tych trzech bohaterów filmu, których zdjęcia zamieściliśmy powyżej.

Łatki

Ambicją Centrali Wynajmu Filmów powinno być, aby zrealizowane filmy o tematyce sportowej, a zwłaszcza przeglądy sportowe i aktualne sprawozdania filmowe z meczów i zawodów, z międzynarodowych spotkań i turniejów ukazywały się jak najszybciej na ekranach. Prosimy więc CWF, aby filmy o sporcie trafiały na ekrany w bardziej sportowym tempie.

*

W kinie „W—Z“ na pierwszej części filmu WIELKI OBYWATEL, ekran RYCZAŁ w tak niesamowity sposób, że o zrozumieniu więcej niż 20 proc. dialogów nawet mowy być nie mogło. Na dobitek złego film rwał się dwa razy.

W kinie MOSKWA dźwięk tego samego filmu nie tylko był zrozumiały, ale wręcz ŚWIETNY. Publiczność z zapartym tchem śledziła film.

Fakt ten świadczy, że załoga i aparatura kina „W—Z“ nie była przygotowana do festiwalu. Bardzo wiele osób na rozmaitych seansach skarżyło się na nieartykułowane dźwięki płynące z ekranu.

Nie jest do pomyślenia, aby w kinach przygotowanych do festiwalu w pierwszym dniu wyświetlania filmu na ekranach stołecznych rwała się taśma.

Publiczność słusznie domaga się ZROZUMIAŁYCH DIALOGÓW i dobrego przygotowania kopii.

redaktor Pyjetka

KINO AKTUALNOŚCI

Rozwydrzone spekulantki biegają od sklepu do sklepu, wykupując wszystko, co im wpadnie w ręce. Oto jeden z autentycznych dialogów, podsłuchany w ogonku do kina.

— Co tu dają?
— „Srebrne kolczyki“

rys. Piotr Borowy

RADZIECCY ARTYŚCI

TEATRU i FILMU w POLSCE

Wielkim wydarzeniem w naszym życiu kulturalnym było przybycie do Polski na zakończenie Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko - Radzieckiej Zespołu Leningradzkiego Państwowego Akademickiego Teatru Dramatycznego im. A. S. Puszkina.

Teatr ten reprezentuje najwyższy poziom sztuki teatralnej. Jego historia sięga połowy XVIII wieku, gdy w ówczesnym Petersburgu został utworzony dekretem cesarzowej Elżbiety Piotrowny rosyjski zespół teatralny, wystawiający komedie i tragedie. Oficjalna data narodzin tego teatru — to rok 1832, gdy otworzył on swoje podwoje jako Teatr Aleksandryjski.

Teatr Aleksandryjski wychował wielu znakomitych aktorów, którzy w zakresie rosyjskiego repertuaru klasycznego stworzyli wielkie kreacje i nieśli ze sceny wolnościowe idee ówczesnej realistycznej literatury rosyjskiej Przodująca część zespołu położyła w ciągu kilkudziesięciu lat pracy niemałe zasługi w walce o ugruntowanie i rozwój realistycznych tradycji teatru rosyjskiego.

Prawdziwy rozkwit teatru nastąpił po Rewolucji Październikowej, dzięki opiece, jaką partia i rząd radziecki otoczyły twórczość artystyczną. Widownia dawnego Teatru Aleksandryjskiego zapełnia się nową publicznością. Głównym jego zadaniem staje się kształtowanie nowego światopoglądu widza, wychowawcze oddziaływanie poprzez sztukę o wysokich walorach ideowo - artystycznych, zarówno nową sztukę epoki socjalizmu jak i klasyczną. Do repertuaru wchodzą obok dawnych dzieł rosyjskiej dramaturgii utwory Afinogenowa, Romaszowa, Korniejczuka, Treniewa, Wirty, Simonowa, Leonowa, Ławreniewa, Czirskowa, Wiszniewskiego i innych pisarzy radzieckich. Powstają nowe spektakle, spośród których „Zwycięzcy“ Czirskowa i „Niezapomniany rok 1919“ Wiszniewskiego — odznaczone zostają Nagrodami Stalinowskimi.

WASYLI MERKURIEW w sztuce historycznej W. Wiszniewskiego NIEZAPOMNIANY ROK 1919.

JERZY TOŁUBIEJEW — odtwórca jednej z ról w sztuce A. Ostrowskiego GORĄCE SERCE.

Zespół aktorski teatru nieustannie rośnie i doskonali swą sztukę. Na scenie Leningradzkiego Teatru im. Puszkina kilka pokoleń aktorów współpracuje harmonijnie ze sobą.

Najwybitniejsi z nich to ulubieńcy polskiego widza, nasi dobrzy znajomi z ekranu: *Mikołaj Czerkasow*, którego wspaniałe kreacje filmowe ma każdy w pamięci; *Mikołaj Simonow* — wspaniały jako Piotr I w znanym filmie historycznym i gen. Czujkow w „Bitwie Stalingradzkiej“; *Aleksander Borysow* — znakomity jako Pawłow i Musorgski; *Wasyli Merkuriew* — sierżant z „Opowieści o prawdziwym człowieku“ i wzruszający Gorowoj z „Donieckich górników“; *J. Tołubiejew* — to Ziemcow, jedna z postaci „Wielkiego obywatela“.

Realistyczna gra tych czołowych aktorów Leningradzkiego Teatru im. Puszkina wzbogaciła radziecką sztukę filmową o dziesiątki nieprzeciętnych kreacji.

Ścisłe więzy, łączące radziecki teatr i film, znajdują również swój wyraz w fakcie, iż sztuka Wiszniewskiego „Niezapomniany rok 1919“ stała się podstawą scenariusza filmu realizowanego obecnie pod tym samym tytułem przez twórcę „Upadku Berlina“ Michała Cziaurelego. Widzowie polscy, którzy obejrzą świetny spektakl Leningradzkiego Teatru, będą mieli rzadką okazję porównania obu realizacji sztuki — na scenie i na ekranie, i to częściowo w wykonaniu tych samych aktorów.

Z tymi zaś czytelnikami, którzy nie będą mieli możności podziwiania występów znakomitego zespołu, podzielimy się wrażeniami na łamach naszego pisma.

(jl)

WASYLI MERKURIEW
odtwórca roli Szybajewa w sztuce „Niezapomniany rok 1919“.
Rys. M. Rudnicki

LEONID VIVIEN (z prawej) reżyser Leningradzkiego Teatru Dramatycznego im. A. Puszkina w rozmowie z Janem Kurnakowiczem.

ALEKSANDER BORYSOW i JERZY TOŁUBIEJEW opowiadają o swej pracy scenicznej reżyserowi Teatru Polskiego A. Bardiniemu.

KONSTANTY SKOROBOGATOW
odtwórca roli Lenina w sztuce „Niezapomniany rok 1919“.
Rys. M. Rudnicki

List z Paryża

W lecie Minotaur powrędrował na wieś i pasł się na trawce. Wrócił do Paryża z głową przepełnioną najpiękniejszymi pomysłami filmowymi. Zatrzaśnięto mu jednak drzwi przed nosem: od dwóch miesiący bowiem nie rozpoczęto we Francji pracy nad żadnym nowym filmem. To znaczy, że za kilka miesięcy ani jedno kino nie będzie wyświetlało francuskiego programu.

Filmowcy, nie chcąc pogodzić się z taką perspektywą, organizują uporczywą i, jak nigdy dotąd, żarliwą walkę w obronie francuskiej sztuki filmowej. Za kilka tygodni publiczność pozna prawdziwą sytuację. Nie ulega wątpliwości, że zmusi producentów do liczenia się z jej opinią i upodobaniami.

CO ROBI RZĄD FRANCUSKI?

We wrześniu odbył się w Wenecji międzynarodowy zachodnioeuropejski festiwal filmowy. Mało brakowało, aby film francuski nie zjawił się na tym spotkaniu.

Na cztery filmy, które powinniśmy byli wysłać do Wenecji, trzy zostały w ostatniej chwili wstrzymane przez producentów na znak protestu przeciw nowym zarządzeniom władz. W chwili, kiedy nasza kinematografia przechodzi tak poważny kryzys, rząd wpadł na „wspaniały" pomysł zredukowania dużej części dotacji przyznanych poprzednio jako pomoc finansowa dla filmów eksportowych. Producenci, których filmy były kupowane za granicą, dotychczas mieli zapewniony zwrot wkładów pieniężnych. Zmniejszenie tej pomocy finansowej jest pośrednim wstrzymaniem produkcji bardziej ambitnych filmów. Było to drakońskie zarządzenie, gdyż dotyczyło filmów już realizowanych, działało wstecz.

Producenci, którzy inwestowali setki milionów franków w filmy i mieli nadzieję eksportować je za granicę (z jednoczesnym zwrotem kosztów), znaleźli się o krok od bankructwa. Ich protest — odmowa wysłania filmów na festiwal — okazał się skuteczny. Jednakże dalsza postawa producentów sprawiła, że był skuteczny tylko częściowo.

Rząd zdecydował się cofnąć zarządzenie w stosunku do filmów znajdujących się w realizacji. Producenci, zadowoleni z takiego obrotu sprawy, predko wysłali swoje filmy do Wenecji.

Ta cała historia dowodzi dwóch rzeczy. Po pierwsze: wspólna walka ludzi filmu — jeśli jest jednomyślna — ma wszelkie szanse powodzenia. Po drugie: producenci, zespół małych kapitalistów, czują niechęć do zdecydowanej walki, prowadzonej przez robotników i filmowców w całym kraju.

Mały bohater filmu René Clementa WZBRONIONE ZABAWY.

Gérard Philipe w filmie Christian Jaque'a WALECZNY ŻOŁNIERZ.

AMERYKAŃSKA ZACHŁANNOŚĆ

Film francuski cierpi dotkliwie na skutek wtrącania się Ameryki w nasze sprawy. Można śmiało powiedzieć, że był on jedną z pierwszych ofiar zachłanności Trumana. Od 1946 r., w wyniku układu Blum-Byrnes, Amerykanie dążą do okupowania naszych ekranów. Protesty, podejmowane przez najrozmaitsze środowiska, odsunęły tylko tę groźbę. W jesieni 1951 r. film francuski stoi znowu w obliczu katastrofy. Jeśli społeczeństwo nie uświadomi sobie dość wcześnie tego niebezpieczeństwa, będzie ono niezwykle groźne.

W tej chwili 47% programów wypełniają filmy amerykańskie, francuskie — tylko 35%. Przypominam, że Francja, kraj bogaty w tradycje filmowe, w artystów, specjalistów — mogłaby być samowystarczalna w produkcji filmowej.

SPRZECZNOŚCI INTERESÓW

Równolegle z okupacją kin przez filmy amerykańskie, kinematografia francuska ucierpiała wskutek wzrostu kosztów produkcji filmu. Drożyzna jest zresztą we Francji zjawiskiem ogólnym: zwiększa się stale razem ze zwiększaniem przygotowań wojennych.

Jeden z producentów (Lucien Masson) oświadczył niedawno: *„Film jest źle pracującym przemysłem. Koszt produkcji jest większy od ceny sprzedaży. To tak, jakbyśmy sprzedawali za 500.000 fr. samochód, który nas kosztuje 600.000"*. Obecnie przeciętny film kosztuje 500 mil. fr. Kapitaliści, wkładający te sumy, tracą na nim niemal zawsze. A były okresy (np. w latach 1935-39), kiedy francuski przemysł filmowy przynosił kapitalistom niezwykłe zyski.

Skąd powstała ta paradoksalna sytuacja?

Składa się na to wiele rzeczy. Pierwsza i najważniejsza przyczyna to bezwzględna konkurencja amerykańska. Filmy sprzedawane Europie przez Hollywood są tanie. Przychodzą bowiem w chwili, kiedy producent zarobił już na nich w Ameryce. Poza tym trumanowska Ameryka stosuje znaną metodę oddawania towaru poniżej ceny, by zniszczyć konkurenta.

Inną przyczyną tej niewesołej sytuacji jest polityka stosowana przez rząd wobec narodowej kinematografii. Ponieważ są „potrzebne" pieniądze na zbrojenia, rząd francuski zwiększa podatki.

Nie trzeba tłumaczyć, jak to się odbija na filmie.

Ze 100 fr., które widz płaci za bilet, tylko 13 fr. — wraca do producenta. W tych warunkach, ten kto inwestuje pieniądze w film, musi liczyć się z możliwością bankructwa. Związek zawodowy pracowników filmowych wezwał wszystkich filmowców do organizowania i popierania akcji, prowadzącej do zmniejszenia tych monstrualnych podatków. Akcja rozwija się, ale spory w kierownictwie związku opóźniają jeszcze jej działanie.

CZY FRANCUSKA PUBLICZNOŚĆ WYRZEKŁA SIĘ KINA?

Jedną z przyczyn, wpływającą na kryzys ekonomiczny naszej kinematograii, jest zniechęcenie publiczności do kina. W okresie 1946 - 1947 w kinach było 420 mil. ludzi. W 1950 - 1951 — 345 mil.

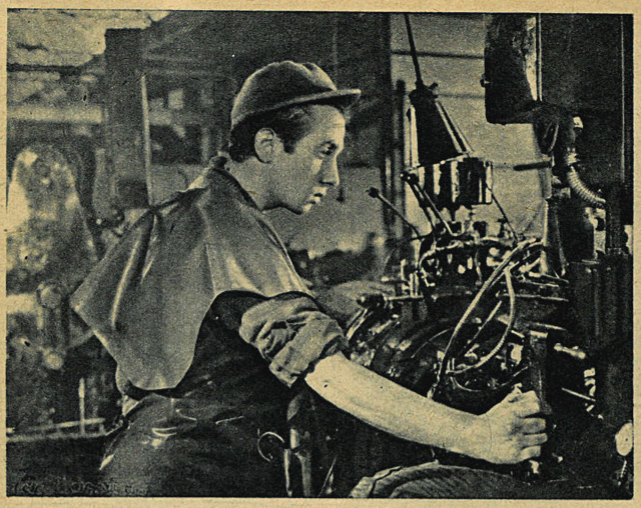
Od 1938 r. do 1950 ceny biletów wzrosły 13-krotnie. Wzrosły zastraszająco. Bardziej jednak wzrosły ceny chleba, wina czy mięsa.

Francuzi wyrzekają się chodzenia do kina, bo są po prostu biedni. „L'Ecran français" w swojej wielkiej ankiecie „Dlaczego pan Dupont nie chodzi do kina?" drukował wiele wypowiedzi. Oto jedna z nich, głos robotnika budowlanego: *„Kino jest za drogie, filmy — złe. Niedawno ożeniłem się, mam 3-miesięczne dziecko. Z wielkim trudem możemy sobie pozwolić na bywanie w kinie raz na miesiąc. Kosztuje nas to połowę dziennego zarobku. Wybieramy tylko filmy warte tej ofiary"*. Albo odpowiedź malarza - dekoratora: *„Ja — do kina? Przy tych kłopotach, które mam z utrzymaniem rodziny?"* Prawie wszystkie wypowiedzi są utrzymane w tym charakterze. Film stał się we Francji luksusem. Luksusem, często nawet zbytecznym.

Publiczność odwraca się od filmów, które są za drogie i złe. Społeczeństwo francuskie umie jednak dostrzec różnicę między złymi i dobrymi filmami. Filmy amerykańskie, które stanowią 47 proc. programów kin, przynoszą tylko 41 proc. zysku. Filmy francuskie, wypełniające 35 proc. programów, dają 46 proc. dochodu.

Czyż nie jest wzruszające takie oświadczenie paryskiego robotnika: *„Mam parkę bachorów. Ale chodzę jednak raz na tydzień do do kina, ponieważ myślę, że mamy wszyscy obowiązek popierania artystów francuskich"*.

Noel-Noel w swoim nowym filmie Z PIEŚNIĄ PRZEZ ŻYCIE.



Film WIELKIE ŻYCIE mówi o sprawach młodzieży francuskiej.

Fernandel w roli wesołego mnicha w filmie CZERWONY ZAJAZD.

FILM FRANCUSKI W NIEBEZPIECZEŃSTWIE

Rząd Plevena, nie zadowalając się niszczeniem narodowej kinematografii przez wydanie jej obcym konkurentom, obkładanie nadmiernymi podatkami, zdecydował się na likwidację (dla bardzo ciemnych powodów) naszych ateliers.

Przed wojną Francja dysponowała bardzo dobrym wyposażeniem filmowym. Liczne ateliers, nowocześnie urządzone, pozwalały nam zająć czołowe miejsce w kinematografii światowej. Było to zresztą zgodne z tradycją. Francuzi jedni z pierwszych stworzyli przemysł filmowy i sztukę filmową.

W 1939 r. przemysł filmowy był we Francji najważniejszy po przemyśle samochodowym. W 1951 r. pod naciskiem Ameryki doprowadza się do tego, by zniszczyć go całkowicie.

Dlaczego tak się dzieje — jest dla nas zrozumiałe. Korzystają z okazji nie tylko amerykańscy kapitaliści, przedstawiciele koncernów elektrycznych i chemicznych, ale są zainteresowani w tym także reakcyjni politycy, którzy występują przeciw wszelkim dążeniom postępowym. Film jest przecież bronią ideologiczną.

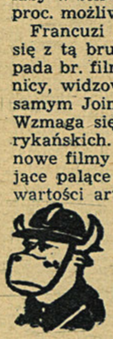
Z tych właśnie powodów, w ciągu ostatnich 2 lat zostały zamknięte ateliers w Buttes-Chaumont. Dlatego ateliers Franciszka I w Paryżu oddano całkowicie na usługi Trumana. Dlatego wreszcie zostały zamknięte ateliers w Marsylii.

Skandal ten jest oczywisty, krzyczący. Największe ateliers francuskie w Joinville nad Marną, niedaleko Paryża, stoją również wobec groźby zamknięcia. Należą one do trustów Pathe i Gaumont, związanych z wielkim kapitałem amerykańskim.

Dyrektor tych ateliers, Francuz, nie umie niczym usprawiedliwić zwolnienia wysoko wykwalifikowanego personelu, powodów, dla których nie chce dopuścić francuskich filmowców do swoich warsztatów. Niemniej jednak amerykańskie trusty mają w tym swoje powody, ale takie, którymi nie mogą argumentować ich francuscy wasale.

Filie Joinville — dwa inne ateliers w Saint Maurice i Francoeur — mają być także zamknięte. Francuska kinematografia zostałaby w ten sposób pozbawiona 55 proc. możliwości produkcyjnych.

Francuzi jednak nie pogodzą się z tą brudną sprawą. 15 listopada br. filmowcy, artyści, robotnicy, widzowie manifestowali w samym Joinville. Gniew wzrasta. Wzmaga się bojkot filmów amerykańskich. Ostatnio ukazały się nowe filmy francuskie poruszające palące zagadnienia, o dużej wartości artystycznej.



Film francuski nie zmarnieje. Nie zginie sztuka kraju, który od Rewolucji 1789 r. był oddany walce o prawa człowieka.

Minotaur.

Co piszą inni

WIRTEMBERCZYCY MAJĄ DOŚĆ WOJENNEJ PROPAGANDY

Narody chcą pokoju i dobrze się orientują, z której to strony można się spodziewać niebezpieczeństwa.

Dowodem bezskuteczności imperialistycznego krętactwa jest artykuł „Znów koniunktura na filmy wojskowe i wojenne", który ukazał się w sztutgarckim „Deutsche Zeitung und Wirtschafts - Zeitung" z 17.X.1951 r. Ów organ konserwatywnej burżuazji, nie podejrzany o jakiekolwiek sympatie proradzieckie, pisze (przytaczamy cały artykuł z niewielkimi skrótami):

„Znowu gra orkiestra wojskowa. Wzniosła pieśń wojskowej chwały!" — tak brzmią reklamy wyświetlanego ostatnio filmu sprzed 18 lat. A u spodu afisza: „Film o miłości, chwale, tradycji". Jest to tylko jeden z mnóstwa filmów militarystycznych, jakie tłumnie zjawiły się na naszych ekranach. Przed pięciu, ba, przed dwoma jeszcze laty, kiedy tyle mówiło się o reedukacji narodu niemieckiego, nie było to możliwe. — Ale czasy się zmieniają i my zmieniamy się wraz z nimi. Istotnie? Tak szybko? — Nie. Zwłaszcza jeśli chodzi o sprawy militaryzmu i wojny. Doświadczeń mamy pod dostatkiem.

Ale rzut oka na ekran przekonywa nas, że nie jest bynajmniej tak źle, że to jest nawet przyjemne: marsze po szosach, koszarowy dryl, poświęcanie się dla ojczyzny. Z ręką na militarystycznym sercu: strzelec Bumm nie jest bynajmniej w kłopotach (aluzja do tytułu nowego filmu — przyp. nasz), panowie Paul Hörbiger i Fritz Kampers pokazują nam w filmie sprzed 19 lat, *Ci z rezerwy*, że służba w wojsku pruskim jest jednym pasmem przyjemności, a amerykański film *Francis* pokazuje wojnę w dżungli także z najsympatyczniejszej strony. „Pięknie jest być żołnierzem...". Tak się to już raz zaczęło, w roku 1933. Rok 1945 niewiele pozostawił z tej piękności. Niestety, nie umiemy zapomnieć i wygrzebujemy teraz znowu te „żołnierskie krotochwile" i namaszczone „problemówki", od roku 1931 poczynając na 1944 kończąc... Te *Za czerwonymi murami* (stary tytuł *Kadeci*), te *Grzechy Gabrieli Rottweil* (przeróbka powieści Tischa *Orkiestra pułkowa*)...

Amerykanie kręcą natomiast nowe filmy wojenne.

„*Musimy wierzyć* — mówi Charlie Chaplin — *że wszyscy, którzy powrócili z frontów, czują się nie żołnierzami, lecz ludźmi. Każda wojna rabuje ludzkości część jej dorobku, niszczy coś w każdym człowieku. Tragedia naszej młodzieży polegała na tym, że była ona zmuszona zaprzeć się siebie i swojego człowieczeństwa, by walczyć o demokratyczne ideały. Obowiązkiem naszym jest teraz pomóc tej młodzieży*".

Pomóc? Jakimi filmami? Filmami wojennymi, które wojnę czynią sportową rozrywką, lub wręcz ją gloryfikują? „*Dlaczego mówi się tyle o filmach powojennych?*—pyta inny wybitny aktor, Theo Lingen. — *Czyż nikt nie zauważa, że chodzi raczej o filmy przedwojenne?*"

Oczywiście, film powinien odbijać wszystkie przejawy życia, a wojna bezwątpienia do nich należy. Ale jak pokazywać — w tym tkwi sedno. Kiedy się pokaże wojnę bez taniego, pacyfistycznego sentymentalizmu, jako najokrutniejszy postępek człowieka, jako coś przeciwnego rozumowi i przestępczego, kiedy się pokaże dlaczego dochodzi do starć zbrojnych i dlaczego niewinni ludzie muszą cierpieć.... kiedy się przedstawi makabryczne oblicze wojny — będą to poczynania, którym nic zarzucić nie można.

Z tego też powodu uważamy za pożyteczniejsze, zamiast działania w duchu militarystycznym przy pomocy odgrzewanych starych i tendencyjnych nowych kiczów — przypomnieć takie filmy, jak *Douaumont*, *Towarzyszy broni*, *Na zachodzie bez zmian*, *Patriotów*, czy wreszcie tak zjadliwą satyrę, jak *Kapitana z Köpenick*."

Tyle pismo wirtemberskiej finansjery. Obco dla naszego ucha brzmieć muszą zawarte w przytoczonym artykule akcenty „integralnego pacyfizmu", tendencyjnie i jednostronnie wyrwana cytata z Chaplina i bezkrytyczne zachwyty dla filmów, będących głosem lęku małego bourgeois (groźba wojny źle wpływa na jego samopoczucie i stan interesów). Ale skoro i takie głosy już się odzywają — nie musi być łatwo reklamować na zachodzie Niemiec amerykańskie filmy wojenne. **(pl.)**

W SPRAWIE FILMU DOKUMENTALNEGO

Uwagami reżysera Jerzego Bossaka otwieramy dyskusję na temat polskiej kinematografii dokumentalnej. Artykuł, nie zawierający analizy konkretnych filmów i ograniczający się do kilku zagadnień węzłowych, uważać należy jako zagajenie.

Do podjęcia szerokiej, aktualnej dyskusji skłania nas wiele niepokojących faktów i zagadnień:

- *wulgaryzacja tematyki filmów dokumentalnych, jej oschłość i schematyzm, o czym mówiono na październikowej naradzie, poświęconej zagadnieniom twórczości artystycznej.*
- *sprawa rozpowszechniania filmów dokumentalnych, które są niedostatecznie rozpowszechniane i popularyzowane, nie docierając w sposób masowy do widza,*
- *nurtujące twórców filmowych wątpliwości i wysuwana przez nich potrzeba szczerej i twórczej dyskusji,*
- *dezorientacja krytyki filmowej.*

Do udziału w dyskusji zapraszamy: twórców, krytyków, działaczy programowych i widzów.

REDAKCJA

Problemy kinematografii dokumentalnej są od dłuższego czasu przedmiotem zasadniczej dyskusji na łamach prasy radzieckiej. Po kolei zabierają głos wybitni realizatorzy, pracownicy programowi, krytycy, działacze społeczni. Niektóre wypowiedzi mają charakter kierunkowy i jak gdyby reflektorem oświetlają dalsze drogi rozwojowe twórczości, która wydała dzieła tak dojrzałe, jak *Turksib* Turina, *Ukraina* Dowżenki czy *Francja wyzwolona* Jutkiewicza.

W ubiegłym roku toczyła się w prasie radzieckiej dyskusja na temat istotnych różnic między inscenizacją a rekonstrukcją faktów. Niedawno znów wywiązała się żywa i płodna wymiana poglądów o sprawach dramaturgii filmu dokumentalnego i popularno - oświatowego (w związku z filmem B. Dolina *Człowiek na tropie*). Artykuły poświęcone podstawowym zagadnieniom warsztatu twórcy filmu dokumentalnego ukazują się nie tylko w pismach fachowych („Sowietskoje Iskusstwo", „Iskusstwo Kino"), ale nawet na łamach „Prawdy".

UZNANIE CZY LEKCEWAŻENIE

Śladów tej dyskusji nie znajdujemy, niestety, w polskiej prasie filmowej i społeczno-literackiej. W ogóle, na próżno szukalibyśmy w naszych pismach twórczej analizy dotychczasowego dorobku polskiej kinematografii dokumentalnej. Mamy za sobą przeszło siedem lat pracy na tym polu, zrealizowaliśmy szereg filmów o większej i mniejszej wartości, ale nasza bogata praktyka nie posłużyła jeszcze ani krytyce ani kierownictwu programowemu do sformułowania jakichś wniosków natury ogólnej.

Tego braku nie wyrównają publikowane tu i ówdzie artykuliki informacyjne i nic nie mówiące ogólniki recenzentów. Trzeba zresztą stwierdzić, że recenzje w pismach codziennych i tygodnikach są zazwyczaj zbyt pobłażliwe dla naszych filmów dokumentalnych. Trudno oprzeć się podejrzeniu, że powodem tej pobłażliwości jest nie sympatia, ale — nazwijmy rzecz po imieniu — lekceważenie, zgoła niewłaściwe w stosunku do ważnej dziedziny twórczości filmowej. Niestety, tylko w ten sposób można wytłumaczyć sobie fakt, że krytyka pomija milczeniem podstawowe problemy ideowo - twórcze kinematografii dokumentalnej, a równocześnie nagradza nieodpowiedzialnymi komplementami filmy chybione, jałowe, pozbawione wartości artystycznej.

Brak rzeczowej, konstruktywnej krytyki usypia czujność scenarzystów, realizatorów i kierownictwa programowego, stwarza demobilizującą atmosferę próżni. Odnosi się wrażenie, że nasz film dokumentalny, pozbawiony teoretycznej podbudowy i sumiennej krytycznej obserwacji, miota się bezskutecznie w poszukiwaniu właściwej drogi.

WALKA O ŻYWEGO CZŁOWIEKA

Pisał niegdyś Gorki, że proces dojrzewania świadomości społecznej jest walką, w której *„konkretny, żywy człowiek przezwycięża opór materii i tradycji"*. Te słowa stosują się w równej mierze do tematyki utworów artystycznych jak i do samych twórców.

W filmie dokumentalnym jest miejsce nie tylko dla fotografowania powierzchni życia, ale także dla wielkiej pomysłowości autorskiej. Wyraża się ona w wyborze konkretnego tematu, w kompozycji utworu i selekcji materiału, w układzie autentycznych faktów i wreszcie w komentarzu, który odważnie nadaje faktom nową wymowę, nową, czasem nie przeczuwaną głębię. Tu może tkwi klucz do zagadnienia tematyki filmu dokumentalnego. — Nie w byle jakim, opisowo - naturalistycznym reportażu, o temacie zaczerpniętym z bieżących tytułów gazetowych, pozbawionym plastycznej odkrywczości i walorów literackich, ograniczającym stosowanie filmowych środków wyrazu do momentów formalnych, do powierzchownego lakiernictwa, ale w swoistej, własnej dramaturgii, w uporczywej walce o takie środki literackie i plastyczne, które pozwolą dojrzeć, jak konkretni, żywi ludzie, zorganizowani w socjalistyczny zespół, przezwyciężają własne nałogi myślowe i opór stawiany przez naturę.

PRZECIW FRAZEOLOGII

Twórca filmu nie może uniknąć odpowiedzialności za wybór konkretnego tematu i sposób jego realizacji, nie może zmienić się w ulicznego lajkarza, fotografującego wszystkich i wszystko w beztroskim poczuciu, że w ostatecznej instancji zadecydują niezłomne prawa optyczne i osobliwe właściwości światłoczułej emulsji.

Dzieło dojrzewa do realizacji dopiero wówczas, kiedy twórca staje się świadomy środków, które nadadzą utworowi własną, specyficzną siłę wyrazu. *„W wewnętrznej istocie każdej sztuki tkwią przyczyny ustalające właściwe jej funkcje i granice zasięgu"* — powiada Sergiusz Obrazcow. Scenariusz i eksplikacja reżyserska muszą wskazać środki literackie, plastyczne, montażowe, zmierzające do wydobycia z tematu nowych, świeżych wartości, właściwych tylko filmowi. Film dokumentalny, który ogranicza się do jałowego fotografowania powierzchownej prawdy, który mechanicznie szereguje fakty, nie przynosząc nic ponad treści znane z gazetowych informacji, nie dając żadnego własnego wzruszenia, jest mistyfikacją, dla której nie ma miejsca ani w naszym życiu ani na naszych ekranach.

W naszej kinematografii dokumentalnej spotykamy filmy, które są kombinacją gazetowych sloganów i lajkarskiej bezmyślności, filmy, które szablonową poprawnością wykonania nie są w stanie zamaskować wewnętrznej pustki. Wystarczy najczęściej przeczytać uważnie scenariusz, by zrozumieć, czym grozi realizacja. A jednak filmy takie kierowane są do produkcji, a nawet docierają do kin. Musimy je zwalczać, jak zwalczamy grafomaństwo, które nieodpowiedzialną frazeologią deformuje głębokie prawdy naszej epoki.

POTRZEBA TWÓRCZEJ DYSKUSJI

Konieczna jest rewizja metod pracy naszego filmu dokumentalnego. Ale nim to nastąpi, należy uważnie zbadać nasz dotychczasowy dorobek. Należy ustalić, co w naszych filmach jest dobre, a co złe. Oczywiście, wchodzi tu w grę sprawa talentu, ale w stopniu nie mniejszym — zagadnienie sumienności twórców i sprawa właściwej polityki programowej. Nawet z filmów chybionych można wyłuskać niejedną żywą i cenną prawdę, ukrytą w błędach, jeśli źródłem tych błędów jest nie rutyniarskie skostnienie, lecz na odwrót — burzliwy poryw nie poparty jeszcze dostateczną znajomością rzemiosła.

Dyskusja pomoże nam ustalić, czy istnieją tematy, do których styl filmu dokumentalnego przylega szczególnie ściśle. Wydaje mi się, iż nie było dziełem przypadku, że celniejsze nasze filmy dokumentalne — takie jak *Powódź, Wielki redyk, Szeroka droga* — miały w sobie coś z wielkich, epickich obrazów. Dobry realistyczny film fabularny, podobnie jak dobra powieść, pokazuje nam typowych bohaterów, pozwalając w losach jednostek odczytać społeczny los całego pokolenia. Film dokumentalny natomiast osiąga swoje wyżyny w epickich obrazach zbiorowej walki i pracy, w dziełach, których bohaterem jest walczący kolektyw.

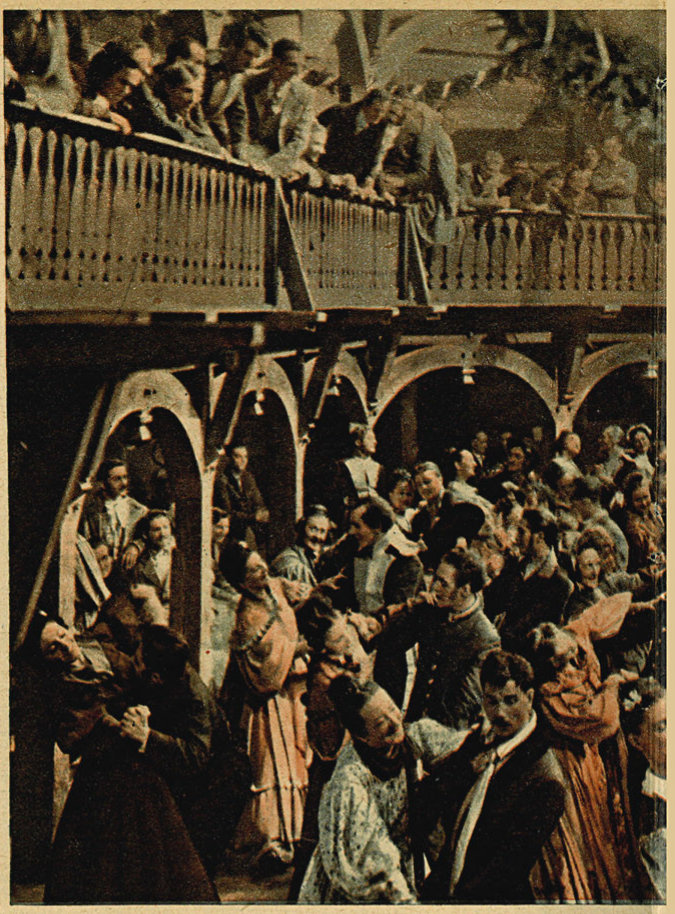
Oczywiście nie chodzi o to, by zwęzić zakres filmu dokumentalnego i związać twórcę kodeksem nieprzekraczalnych kanonów, lecz o to, by rzucić światło na artystyczne właściwości kinematografii dokumentalnej. Okaże się wówczas, że niebezpieczny jest nie tylko powierzchowny, jałowy reportaż. Zjawiskiem równie groźnym jest półfabularny prymityw, kompromitujący wielką, prawdziwą tematykę naszych czasów obcesowym natręctwem aktorskich gierek i półteatralnej inscenizacji.

„Postulat twórczej różnorodności, wysuwany w stosunku do naszych filmów dokumentalnych, nie oznacza oczywiście, że nasi reżyserzy i operatorzy winni zająć się inscenizowaniem" — pisze minister kinematografii ZSRR, I. Bolszakow. — *„Nasza rzeczywistość jest tak wspaniała, barwna i różnorodna, że inscenizacje nie są jej potrzebne"*. Te słowa warto przypomnieć twórcom niektórych polskich filmów dokumentalnych, którzy uciekając przed powierzchowną obserwacją zabrnęli na manowce jakichś teatraliźmów, czy nawet psychologizmów.

Żaden gatunek artystyczny nie jest uniwersalnym magazynem, który dostarcza wszystkiego — od igły do samochodu. Znaleźć taką formułę twórczości, która bogactwo problemów nurtujących nasze dzisiejsze życie zmieści w ramach tematyki odpowiadającej „wewnętrznej istocie" filmu dokumentalnego — oto zadanie, które stoi przed twórcami, krytyką i kierownictwem programowym. Szeroka dyskusja winna to zadanie ułatwić.

JERZY BOSSAK

MIESZCZKI WARSZAWSKIE



Scena zbiorowa z filmu OPOWIEŚĆ O MŁODYM CHOPI

HANDLARZE ULICZNI

DWA TYSIĄCE

Nie suknia zdobi człowieka — głosi przysłowie, a jednak sporo musi napracować się artysta-malarz, nim zaprojektuje stroje i ubiory dla paruset postaci występujących w jednym tylko filmie kostiumowym. Najmniejsze uchybienie w opracowaniu kostiumu zepsuć może nie tylko efekt plastyczny i wizualny obrazu na ekranie, lecz wadliwie scharakteryzować daną postać, epokę, a tym samym obniżyć walory artystyczne i wartość realistyczną całego filmu.

Zewnętrzny wygląd zarówno pojedyńczego człowieka jak i zbiorowości ludzkiej — wiąże się ściśle z ubiorem. Praca twórcza plastyka - kostiumologa w ostatecznym uformowaniu dzieła filmowego jest nadzwyczaj ważna i ustawia go wśród czołówki realizatorów, obok scenarzysty, reżysera, operatora i dekoratora, jako artystę w pełni i równie współodpowiedzialnego za film. Wysiłek aktora w odtworzeniu obrazu konkretnej postaci historycznej (autentycznej lub fikcyjnej) nie będzie miał szans powodzenia, jeśli sylwetka bohatera nie otrzyma starannie przemyślanej oprawy kostiumowej, fryzury itp.

Pisało się wiele o różnych zawodach filmowych, jednak o pracy projektodawcy kostiumów wie się stosunkowo mało. Aby „odrobić" to zaniedbanie, korzystamy z świetnej okazji, z realizacji wielkiego polskiego filmu biograficzno-historycznego OPOWIEŚĆ O MŁODYM CHOPINIE. Nie mieliśmy bowiem w historii naszej kinematografii filmu kostiumowego na większą, niż ten, skalę.

Ale oddajmy głos artystce - malarce Teresie Roszkowskiej, która dokonała nie byle jakiej pracy twórczej: skomponowała stroje dla prawie 2.000 osób, biorących udział w zdjęciach do filmu o Chopinie.

Pracownia artystki-malarki w mieszkaniu na Saskiej Kępie w Warszawie jest zawieszona obrazami. Na dywanie rozkładamy barwne plansze, przedstawiające projekty kostiumów. Pada pierwsze pytanie:

— *Jak powstaje plastyczna koncepcja ubioru, a właściwie więcej — sylwetki danej postaci?*

— Oczywiście na początku musiałam przeczytać dokładnie scenariusz — zaczyna mówić Teresa Roszkowska.—Następnie zapoznać się ze scenopisem, gdzie treść filmu została rozbita na drobne cząstki, ujęcia już rozpracowane w zasadzie pod względem kompozycji plastycznej i strony dekoracyjnej.

W ten sposób wyrobiłam sobie pojęcie o treści i planowanej formie przyszłego dzieła filmowego. Zaczęłam potem studiować epokę. Nie ograniczałam się do czytania i przeglądu pism, książek, literatury... Jeździłam po Polsce, zwiedzając muzea i biblioteki, starając się dotrzeć do ciekawszych zbiorów rycin, odnoszących się do okresu lat dziesiątych i dwudziestych ub. wieku. Materiały stale się powiększały, dokumen-

Projekty kostiumów:

INIE: zabawa ludowa w Sali Wrocławskiej w Warszawie.

WITWICKI I ZARZĄDZAJĄCY

E KOSTIUMÓW

tacja nie natrafiała na większe trudności. Gorzej było z dokumentacją „wiedeńską" i „paryską" (niektóre epizody filmu rozgrywają się we Francji i Austrii). Po wielu kłopotach udało się wreszcie uzyskać materiały ilustracyjne z Wiednia, jak też pilnie sprowadzono z Paryża potrzebne reprodukcje rycin i obrazów współczesnych.

Gdy zakończyłam pracę dokumentacyjną, wtedy wynotowałam ze scenopisu wszystkie postaci i omówiłam je z reż. Fordem, analizując co każda postać wyobraża, kogo przedstawia, znaczenie jej w akcji itd. Bezpośrednim następstwem tego były już projekty kostiumów. Należało dokładać starań, by projekty były ściśle dopasowane pod każdym względem do postaci, sytuacji, a nawet poszczególnych ujęć.

— *Ubiór postaci filmowej, jest więc rezultatem rozległej wiedzy z historii kostiumu, jak też dokładnej analizy realnych sytuacji oraz cech charakteru działających osób.*

— Warto zaznaczyć, że kostiumologia obejmuje nie tylko zewnętrzne elementy stroju, ale też znajomość etykiety i obyczajów. Trzeba wiedzieć przy jakiej okazji wkładało się np. jasny frak a kiedy tużurek, jakie obowiązywały w danej miejscowości lub kraju tradycje lokalne w tym względzie itd. Gdyby szło o niewielką ilość postaci, sprawa byłaby uproszczona, ale *Opowieść o młodym Chopinie* zawiera ogromną, jak na nasze stosunki, liczbę kostiumów. Początkowo było w projekcie 70 odmian kostiumów, a wykonano 400 projektów, na podstawie których uszyto około dwóch tysięcy ubiorów. Zakres rodzajów strojów był równie imponujący (co świadczy poniekąd o rozmachu realizatorskim filmu): lud, chłopi, rzemieślnicy, mieszczanie, inteligencja, szkoła, arystokracja, wojsko. Środowisko polskie, epizody: paryski i wiedeński. Rozmaitość olbrzymia.

— *Na tym zapewne kończył się najtrudniejszy etap pracy artysty - malarza?*

— Skądże. Projektodawca kostiumów nie ogranicza się jedynie do rzucenia pomysłu na papier. Trzeba zająć się również współpracą i nadzorem przy wykonywaniu i szyciu ubiorów, a potem uczestniczyć nawet przy zdjęciach. Ale wróćmy do dalszego ciągu losów szkiców.

Gdy rysunki są już gotowe, zaczyna się żmudna czynność dobrania tzw. „walorów", czyli odcieni i natężenia barw materiałów, by uzyskać przy zdjęciach czarno-białych jak najbogatszą gamę szarości, zastępującą rzeczywistą gamę kolorów. Do każdego rysunku dołącza się próbki w postaci skrawków różnych gatunków i barw tkanin — jedwabi, wełen, filców, pluszów itp. Ułatwia to kierownikowi pracowni dobór odpowiednich materiałów, bądź oryginalnych, bądź zastępczych, dających po przefarbowaniu efekt potrzebnej faktury i walo-ru barwnego.

(Dokończenie na str. 10)

BIEDNE DZIECI

Teresy Roszkowskiej.

Konstancja Gładkowska

Flisacy

DWA TYSIĄCE KOSTIUMÓW

(Dalszy ciąg ze strony 8 – 9)

Fryderyk Chopin

— *Wynika z tego, że wysiłek twórczy artysty-malarza nie kończy się w jego pracowni, a znajduje swój dalszy ciąg we współpracy z cechami wytwórni filmowej?*

— I to nawet w dużym zakresie. Projektodawca uzupełnia szkice rysunkami detali: fryzury, obuwia, biżuterii itp., które otrzymują pracownie: szewska, perukarska i rekwizytornia, celem wykonania robót we własnym zakresie bądź zakupienia gotowych przedmiotów w sklepach. Równocześnie w pełnym toku trwają najtrudniejsze prace — krawieckie. Kierownikiem pracowni krawieckiej, szyjącej kostiumy dla filmu o Chopinie, był p. Stefan Moszkowicz, z którym omawiałam wszystkie szczegóły strojów nie tylko przy projektach, a i przy wszystkich miarach. Warto zaznaczyć, że miary odbywały się z udziałem aktorów, dla których dane kostiumy były szyte, a stroje dla statystów mierzono na pracownikach warsztatów i atelier. Przy zdjęciach „na planie" należało jeszcze dopilnować, by aktor był ubrany według projektu i by całość sylwetki miała wygląd zgodny z intencjami scenariusza.

— *Aby uzyskać na ekranie wrażenie naturalności, większość uszytych strojów musiała być oczywiście odpowiednio „postarzona", by miała wygląd ubiorów znoszonych przez codzienne użycie.*

— Byli w pracowni krawieckiej specjaliści od doprowadzania kostiumów do stanu „używalności". Pewne ubiory darło się, rozciągało, cięło, łatało, a w szczególnych wypadkach używało nawet do... wycierania podłóg. Krawcy załamywali nieraz ręce, widząc piękne, nowe stroje, które rzucało się po posadzce lub z premedytacją niszczyło. Mistrzowie od „postarzania" garderoby twierdzili, że trudniej jest ubranie dobrze zniszczyć, niż uszyć, ale wkraczamy tu już w dziedzinę anegdoty.

— *Z tego wynika, że wszelkie „sposoby" są dopuszczalne dla dobra realistycznego wyrazu sztuki filmowej. Rezultat na ekranie musi zadowolić zarówno zmysł krytyczny widza, jak i dać satysfakcję plastyczną malarzowi, który stara się, by stworzone przez niego kreacje nie reprezentowały salonu mód, a żywe postaci.*

— Muszę stwierdzić, że praca w filmie jest nadzwyczaj ciekawa, dająca duże możliwości twórcze dla artysty - plastyka. Z filmem zetknęłam się po raz pierwszy. Toteż cieszę się, że moja współpraca przy realizacji *Opowieści o młodym Chopinie* układała się bardzo harmonijnie zarówno z reż. Fordem jak i całym zespołem. Chciałabym tylko zaznaczyć, że film w ogólności nie traktuje jeszcze wysiłku artysty-malarza za równowartościowy wkład twórczy. Plastyk zatrudniony przy realizacji filmu nie może się wyzwolić od wrażenia, że jego rola uważana jest za pomocniczą, że i tak ostateczną odpowiedzialność za uformowanie plastyczne filmu wezmą na siebie realizatorzy filmowi.

Na tym rozmowę kończymy. Z rozłożonych plansz wybieram kilka do zreprodukowania w „Filmie". W uzupełnieniu wywiadu należy zaznaczyć, że Teresa Roszkowska po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych zdobywa w 1936 r. dyplom scenografa w Państw. Inst. Sztuki Teatralnej, a następnie pracuje w teatrach stołecznych „Ateneum", „Narodowym" i „Polskim". Po wojnie bardziej znane jej prace to kostiumy do przedstawień „Fantazego" i „Don Juana" w Teatrze Polskim i „Jak wam się podoba" we Wrocławiu.

Rozmowę przeprowadził:

Jerzy Zen.

Paganini i Malfatti

Ekonom i służba dworska

Ks. Czartoryska

naszé RECENZJE

WIELKI OBYWATEL

KLASYCZNE DZIEŁO SZTUKI FILMOWEJ

Ten wielki, dwuseryjny film został zrealizowany przez Fryderyka Ermlera przed przeszło 12 laty. W dorobku kinematografii radzieckiej stanowi pozycję ważną. Był filmem nowatorskim, w swoim czasie niemal wyjątkowym — zarówno z punktu widzenia tematyki, jak i metod realizacji; pozostał nim pod wieloma względami do dziś dnia.

Wielki obywatel jest rówieśnikiem takich filmów, jak *Człowiek z karabinem, Wielka łuna, Lenin w Październiku, Lenin w r. 1918*, I i II część *Trylogii o Maksymie*— które w różnorodny sposób traktowały tematykę Rewolucji Październikowej i wojny domowej. Ermler podjął w swym filmie temat z późniejszego okresu historii państwa radzieckiego, okresu, w którym ważyły się losy socjalizmu w ZSRR. Problemem budownictwa socjalistycznego zajmowały się także inne filmy radzieckie zrealizowane przed wojną, żaden z nich jednak nie ujmował zagadnienia w sposób tak szeroki i zasadniczy, nie traktował go na płaszczyźnie polityczno - filozoficznej tak, jak to uczynił *Wielki obywatel*.

Autorzy scenariusza — Bleiman, Bolszincow i Ermler, pisząc o swej pracy nad filmem w latach 1936 - 1937 wspominają, że zagłębiając się w materiałach historii partii bolszewickiej uczynili odkrywczą dla siebie podróż w przeszłość, która dotychczas pozostawała poza polem widzenia sztuki radzieckiej. Gdy studiowali okres 1925 - 1934, poczynali dopiero rozumieć niezwykłą jasność idei, która wiodła i doprowadziła naród radziecki do zbudowania społeczeństwa socjalistycznego. Wtedy stało się dla nich oczywiste, że głównym problemem filmu będzie problem filozoficzny: czy można zbudować socjalizm w jednym kraju; zrozumieli, że ukazanie teoretycznego i praktycznego rozwiązania tego problemu, a więc konieczność ukazania w obu tych płaszczyznach walki trockistów, zinowiewowców i bucharinowców przeciwko tezie Lenina i Stalina, określi główne konflikty, zadecyduje o wyborze i uformowaniu materiału dramaturgicznego.

Dalsze zagadnienie, jakie stanęło przed autorami, to sprawa dramatyzacji tematu, formy filmu. Czy ma on być fabularną kroniką historyczną, jak *Lenin w Październiku* lub *Lenin w r. 1918*, czy też filmem biograficznym, który ukaże walkę partii z opozycjonistami i zdrajcami sprawy socjalizmu poprzez fakty z życia jednego z wielkich działaczy bolszewickich.

W tym drugim wypadku obfitego materiału dostarczała biografia wielkiego rewolucjonisty, Sergiusza Kirowa, zamordowanego podstępnie przez agentów kontrrewolucji w r. 1934.

Autorzy nie zdecydowali się na żadną z tych koncepcji, częściowo jednak skłonili się ku drugiej. Sergiusz Kirow stał się modelem dla bohatera ich filmu — Piotra Szachowa, w którym widz znający biografię zamordowanego trybuna bolszewickiego odnajduje bez trudu wszystkie walory ducha i charakteru wspaniałej postaci Kirowa.

Rzeczywistość historyczną danego okresu traktują autorzy w sposób uogólniony, syntetyczny, w doborze faktów kierują się przede wszystkim ich typowością. Nie nazywając po imieniu ani miasta, w którym toczy się akcja, ani nie wprowadzając prawdziwych nazwisk bohaterów, zachowują sobie prawo właściwej selekcji materiału, swobodę odrzucania faktów dla dramatycznego obrazu nieistotnych. Dzięki temu utwór ich odnosi korzyść podwójną: jest w stanie objąć cały ogrom zagadnień, które przynosi temat i podać go widzowi w formie jak najbardziej pogłębionej, zarówno pod względem ideowym, jak i psychologicznym. *Wielki obywatel*, odznaczając się niezwykle zwartą konstrukcją dramatyczną, przemawia do widza realizmem ukazanych na ekranie wydarzeń, sugestywnością postaci, prawdą charakterów, głębią i siłą swej ideologicznej wymowy.

Jak słuszna okazała się wspomniana wyżej metoda, przekonaliśmy się później oglądając inny film Ermlera *Wielki przełom*, który w sposób realistyczny mówił o strategii radzieckiej pod Stalingradem, nie nazywając po imieniu ludzi i miejsca wydarzeń. Gdyby był powstał także biograficzny film o Kirowie, jego stosunek do *Wielkiego obywatela* byłby zapewne podobny, jak fabularno - dokumentalnej *Bitwy Stalingradzkiej do Wielkiego przełomu*.

Opierając się na faktach z historii WKP(b), jeśli chodzi o odmalowanie ideologicznego sensu walki o zbudowanie socjalizmu, i na biografii Kirowa, jeśli chodzi o zarysowanie postaci głównego bohatera — konstruują autorzy fabułę i rozwijają akcję dramatu, obejmującą dziesięciolecie 1925-1934.

Pierwsze sceny wprowadzają nas od razu w ogień walki, która rozgorzała w fabryce „Czerwony Metalowiec" wokół racjonalizatorskiego projektu dwóch starych robotników, Kaca i Dębka Projekt ten popiera gorąco sekretarz partii Piotr Szachow, wokół którego grupują się uświadomieni politycznie przodujący robotnicy. Szachowa i jego towarzyszy zwalczają z nieznanych początkowo powodów kierownicy gubernialnego komitetu partii — Kartaszow i Borowski. W walce tej ujawniają się dwa odmienne światopoglądy, dwie linie polityczne. Kartaszow i jego ludzie nie wierzą w możliwość zbudowania socjalizmu, ale boją się wyznać to otwarcie przed partią. Co więcej — używają haseł partii dla osiągnięcia swych własnych celów. Szachow reprezentuje jedynie słuszną leninowską linię polityki, działa otwarcie i śmiało. Na zebraniu partyjnym, zwołanym dzięki interwencji przedstawiciela komisji kontroli Maksyma przybyłego z Moskwy, wrogowie zostają zdemaskowani. „Czerwony Metalowiec" włącza się do wielkiego nurtu industrializacji, obejmującego cały Związek Radziecki, i rozpoczyna produkcję traktorów. Grupa Kartaszowa, chociaż rozgromiona, nie rezygnuje z walki przeciwko partii i ideałom socjalizmu, schodzi w podziemie i nawiązuje kontakty z agentami państw kapitalistycznych.

W drugiej serii filmu widzimy już wyniki dobiegającej końca realizacji pierwszego planu pięcioletniego, wielki rozmach socjalistycznego budownictwa a równocześnie awans społeczny poszczególnych bohaterów filmu, zajmujących teraz odpowiedzialne stanowiska w „Czerwonym Metalowcu" i na budowie nowych obiektów przemysłowych. Szachow, jako pierwszy sekretarz krajowego komitetu partii, jest mądrym, cieszącym się wielkim autorytetem wśród mas kierownikiem, organizatorem rodzącego się wśród robotników ruchu współzawodnictwa. Wrogowie, którym nie udaje się powstrzymać rosnącego tempa prac, paraliżować inicjatywy racjonalizatorów i przodowników, przystępują do aktów dywersyjnych, nie cofają się przed zbrodnią. Wykryci w kierownictwie fabryki i w samym aparacie partyjnym, działając na zlecenie kapitalistycznych mocarstw, zadadzą przed swą ostateczną klęską jeszcze jeden, bolesny dla partii i całego narodu radzieckiego, cios: od skrytobójczego strzału padnie Szachow.

Autorzy filmu kreślą szeroki a zarazem bardzo jednolity i zwarty kompozycyjnie obraz walki budowniczych socjalizmu, kierowanych przez partię, ze zdrajcami sprawy rewolucji. Prócz pokazania na ekranie dwóch stron walczących, głębokiego przestudiowania obu środowisk, ukazują także oba nurty działania każdego z nich: koncepcyjny i praktyczny. Pierwszy jest oczywiście o wiele trudniejszy, jeśli chodzi o nadanie mu filmowej formy. Tym niemniej jest on zasadniczy dla ukazania treści ideologicznej wydarzeń, toteż w filmie musiał znaleźć odpowiednio artystyczne rozwiązanie.

W *Wielkim obywatelu* większość scen wypełniają dyskusje, zebrania, przemówienia, momenty charakterystyczne dla życia organizacyjnego, partyjnego. Ich głównym elementem artystycznym jest słowo. Jego waga ideowa i treść uczuciowa docierają i przemawiają głęboko do widza zarówno dzięki doskonale skonstruowanym, pełnym dynamiki dialogom, jak i znakomitej interpretacji aktorskiej. Słowo i aktor wysunięte na plan pierwszy nadały temu filmowi swoistą barwę i charakter, rzadko spotykane na ekranie.

Wielkie znaczenie, jakie w filmie tym posiada dialog, wywarło swój wpływ na koncepcję realizatorską utworu. Ermler stosuje tu długie, nierzadko kilkuminutowe ujęcia, które pozwalają aktorom swobodnie prowadzić dialog, rozwijać jego linię dramatyczną, a widzowi umożliwiają skupienie całej uwagi na treści wypowiadanych słów i obserwowaniu gry wykonawców. W tym kierunku idzie też oczywiście praca operatora, który stara się filmować plany ogólne i zbliżenia bez skoków przerywających ciągłość scen. Kompozycja klatki pomyślana jest również tak, by nie tracić nic z gry aktorskiej, zarówno przy mniejszym jak i większym zespole wykonawców, pojawiających się na ekranie.

Z doskonale rozwiązanych pod względem reżyserskim fragmentów wymienić należy przede wszystkim scenę zebrania robotniczego w kinie (I seria) i wstrząsający końcowy fragment przygotowania i samego zabójstwa Szachowa w Pałacu Kultury.

Zespół aktorski otrzymał dzięki dobremu scenariuszowi pełnowartościowy ideowo i artystycznie materiał dla stworzenia nieprzeciętnych kreacji.

Postać Szachowa, którego odtwarza Mikołaj Bogolubow, reprezentuje typ działacza bolszewickiego, który poświęcił swe życie partii i walce o urzeczywistnienie jej ideałów. Znakomity organizator i płomienny agitator, działa i myśli w ścisłym powiązaniu z masami, umie nimi kierować i uczyć się od nich, każdy jego postępek cechuje prawość, wysoka moralność i wiara w człowieka. Bogolubow potrafił nadać Szachowowi cechy monumentalne, a równocześnie pokazał jego ludzkość i prostotę, rozterki i wahania. Szachow to wspaniały, psychologicznie prawdziwy, plastycznie zarysowany typ pozytywnego bohatera. Porywa i wzrusza widza.

Zasługą realizatorów jak i wykonawców jest realistyczne pokazanie wrogów klasowych: Kartaszowa, Borowskiego, kliki grupującej wykolejeńców i zdrajców staczających się na dno upadku moralnego, ku przestępstwu i zbrodni.

Charaktery postaci negatywnych rozwijają się w toku akcji, są przestudiowane równie głęboko, jak pozytywnych bohaterów. Dzięki temu wrogowie są dalecy od tak często spotykanych ostatnio na ekranie schematów, są groźni. Widz wierzy w to, że walka z nimi była trudna, wymagała ofiar i — czujności. Odtwórcy ról Kartaszowa i Borowskiego — W. Biersieniew i O. Żakow — stworzyli sugestywne, pełne prawdy i pasji kreacje.

Wśród bohaterów *Wielkiego obywatela* pojawia się również postać popularnego Maksyma (Borys Czirkow), który daje się nam poznać w nowej roli jako członek komisji partyjnej.

Wielki obywatel przynosi długą listę ról i wykonawców. Każda z postaci jest bez zarzutu ustawiona w scenariuszu i doskonale zagrana przez aktorów, których zespół został bardzo starannie dobrany.

Film Ermlera to utwór, w którym znajdujemy rzadko spotykaną jedność koncepcji, dramaturgii, realizacji i gry aktorskiej. Każdy z tych elementów zasługuje na wnikliwą, wszechstronną analizę, która może wielu wiele nauczyć.

Wielki obywatel stanowi w historii kinematografii pozycję klasyczną, jest dziełem wielkim zarówno ze względu na swe znaczenie polityczno - historyczne, wychowawcze, jak i wartości artystyczne. Jest jednym ze szczytowych osiągnięć sztuki socjalistycznego realizmu, sztuki partyjnej.

*

Wspominaliśmy już o polskiej wersji językowej *Wielkiego obywatela*. Naszemu dubbingowi brakuje jeszcze precyzji technicznej, a przede wszystkim odpowiednich wykonawców, by mógł bezbłędnie opracowywać filmy tej klasy, co *Wielki obywatel*. Dlatego raz jeszcze upominamy się o udostępnienie widzom także oryginalnej wersji filmu.

Z.P.

NASZ OBIEKTYW

Nieznana kreacja wielkiego aktora

Dnia 15.XI br., godz. 22 min. 07, Polskie Radio. Audycja pt. „Kronika kulturalna". „On" i „Ona" prowadzą rozmówki na różne tematy związane ze sztuką i kulturą. M. in. wywiązuje się taki dialog na marginesie informacji o goszczącym w Polsce Teatrze Leningradzkim im. A. Puszkina (cytuję z pamięci):

ON: — ...na konferencji prasowej znany aktor Mikołaj Czerkasow mówił o pracy i zawodzie aktora...

ONA: — ...aktora Czerkasowa znamy z filmu „Wielki obywatel".

Kroniki filmowe nic nie wiedzą o jakiejkolwiek, choćby epizodycznej roli Czerkasowa w **Wielkim obywatelu.** Prosimy więc radiową kronikę kulturalną o bliższe szczegóły...

P. S. Właściwie łatwiej podać filmy radzieckie, w których Czerkasow nie grał, niż w których grał. Dla wiadomości Polskiego Radia podajemy jednak parę tytułów tych ostatnich: **Iwan Groźny, Aleksander Newski, Piotr I, Delegat floty, Wiosna, Młodzi marynarze, W imię życia, Na odsiecz Carycyna, Bitwa o Stalingrad, Musorgski, Dzieci kapitana Granta, Czarodziej sadów, Historia jednego wynalazku.**

Nie ucieka od powodzeń

Dość interesująco piszący recenzent „Głosu Olsztyńskiego" ob. Mierzej potknął się w n-rze 52 o sprawę radzieckiego filmu biograficzno-fabularnego. Przy okazji recenzji ze **Zwycięzcy przestworzy** usiłuje on przeprowadzić linię graniczną między pseudo-biograficznymi filmami made in Hollywood a kinematografią radziecką, pozbawioną, jak pisze:

tych cech, które występują z zasady w filmach kinematografii burżuazyjnej: plotek o życiu prywatnym, opowiadań o powodzeniu i niepowodzeniach itp.

Ma rację co do intymnych plotek z prywatnego życia bohatera, ale dlaczego to radziecki film biograficzny nie ma mówić o powodzeniach i niepowodzeniach bohatera? Najlepiej zresztą wyjaśni to autorowi przytoczonych słów także ob. Mierzej, piszący w n-rze 52 „Głosu Olsztyńskiego" w recenzji ze Zwycięzcy przestworzy:

Następuje moment, kiedy uczony traci nadzieję na realizację swych długotrwałych badań. Ale wielka łuna roku 1917 oświetla mroki carskiej Rosji. Zwycięża Rewolucja — zwycięża Żukowski.

Cóż to takiego? Właśnie typowe **„opowiadanie o powodzeniach i niepowodzeniach bohatera".** Od tego film radziecki nie ucieka. (płaż)

Piąty krzyżyk na karczku

Marlena Dietrich

Gloria Swanson

Wychodzące w Zürichu pismo kobiece „Annabelle" stwierdza ze zdumieniem, że wszystkie wielkie aktorki Hollywoodu są już mocno po czterdziestce. I wylicza: Marlena Dietrich — 46 lat, Claudette Colbert — 46, Katarzyna Hepburn — 42, Bette Davis — 43, Greer Garson — 45, Joan Crawford — co najmniej 43, Gloria Swanson — 53! Oczywiście, mowa tu tylko o aktorkach czynnych zawodowo i grających bynajmniej nie charakterystyczne role matron i babek.

Ten pozornie dziwny stan rzeczy tłumaczy się nader prosto. W Hollywood wyznacza się skalę talentu aktorskiego przede wszystkim hucznym reklamowym wokół pewnych nazwisk: ilością ploteczek o sprawach osobistych aktorki, ilością zdjęć okładkowych w ilustrowanych magazynach itp. Fabrykowanie tym systemem nowej „gwiazdy" kosztuje bardzo dużo w okresie debiutanckim. Zainwestowany kapitał zwraca się natomiast obficie w późniejszym okresie — obszernie pisał o tym niegdyś Ilia Erenburg w swojej „Fabryce snów" — kiedy to nakłady reklamowe na znaną już „gwiazdę" stanowią minimalny procent dochodów, które ona przynosi.

Niezależnie zatem od kwestii talentu eksploatuje się takie nazwisko możliwie jak najdłużej, dyskontując wkłady poczynione ćwierć wieku temu.

Motory

I hollywoodzkim gwiazdom zdarzają się chwile szczerości. Kiedy jedną z nich, Betty Grable, zapytano czemu zawdzięcza swe sukcesy, odpowiedziała z wdziękiem i szczerze: „W pierwszym rzędzie moim nogom — one były głównym motorem mej kariery filmowej".

Informować dokładniej widza

W czasie Festiwalu Filmów Radzieckich połączono film dokumentalny Kwitnąca Ukraina *z filmem fabularnym* Niedźwiedź. *Wydaje się, że połączenie to wynikło z krótkości samego filmu fabularnego i z faktu stosunkowej długości filmu dokumentalnego. Na afiszach jednak trzeba było to połączenie wyraźniej zaznaczyć. Tymczasem afisze przed wszystkimi kinami Rzeczpospolitej zapowiadały jedynie samą komedię* Niedźwiedź, *nic nie wspominając o filmie dokumentalnym.*

Jaki był tego skutek? Widzowie nie nastawieni na dość długi film dokumentalny niecierpliwili się, czekali, kiedy wreszcie zacznie się owa komedia, no i dawali głośny i zgoła nieodpowiedni wyraz swemu zniecierpliwieniu, przeszkadzając niepomiernie tym, którzy z uwagą śledzili wspaniały, barwny film o folklorze, rolnictwie i przemyśle ukraińskim.

Gdyby widz, wchodząc do kina, był z góry przygotowany na te dwa filmy, wówczas nie byłoby objawów zniecierpliwienia i zdawkowych, często płytkich ocen oglądanej niespodziewanie Kwitnącej Ukrainy.

KICZ AS KICZ CAN

Popularna walka wolnoamerykańska „catch as catch can" (łap za co możesz!) odznacza się niezwykłą brutalnością i należy do najbardziej niewybrednych rozrywek sportowych. Wolnoamerykańskie chwyty stosują też chętnie hollywoodzcy producenci. Rezultatem tego jest wyprodukowany ostatnio film pt. **Kobiety prehistoryczne,** który ukazuje amazonki sprzed tysięcy lat, polujące na... mężczyzn. Jak ściśle oparli się autorzy na istniejących zabytkach muzealnych świadczą reprodukowane obok zdjęcia grupy bohaterek oraz prehistorycznej kobiety, która podczas polowania sama padła ofiarą męskiej bestii.

PŁAWIĄ SIĘ W GRZECHU

Jedno z austriackich biur wynajmu zmieniło ostatnio tytuł pewnemu filmowi zachodnio-niemieckiemu ze Schody na Dom grzechu.

Zamiana ta nie jest w każdym razie podyktowana względami na oryginalność — stwierdza uszczypliwie wiedeński „Arbeiter-Zeitung" — **jeśli się pilnie czytuje rubrykę programów kinowych.**

I pismo cytuje: Grzeszna wieś, Grzeszna miłość, Dwie grzesznice, Grzech śmiertelny, Stary grzesznik.

Proponujemy dalsze zmiany tytułów posługując się abecadłem:

„Adwokat i grzesznicy".

„Byłam jawnograzesznicą".

„Cena grzechu".

„Dzisiaj sobie pogrzeszymy"... itd.

Biblia jest dobrym businessem

Przed dwoma laty scenarzyści amerykańscy przypomnieli sobie, że Biblia zawiera wcale niezgorszy materiał dla hollywoodzkich filmów i od tej pory nie mogą o tym zapomnieć.

Po „Dawidzie i Betsabei" zrealizowano „Samsona i Dalilę". Teraz natomiast znajdują się w robocie jednocześnie „Królowa Estera" i „Józef w Egipcie".

Jakby tego było mało, specjalista od tekturowego monumentalizmu, Cecil B. de Mille, ogłosił o rozpoczęciu prac nad filmem, którego bohaterką będzie nikt inny, jak... Matka Boska.

Smieszne, ale nie bardzo

Reklama włoskiego filmu Luigi Zampy Trudne lata (Anni difficili) w zachodnio - niemieckim dzienniku „Stuttgarter Nachrichten":

TRUDNE LATA — CZASY HITLERA I MUSSOLINIEGO — PEŁNE HUMORU I NAPIĘCIA.

Dla kogo? Chyba tylko dla faszystów.

Przypominamy, że istniejemy: Puławska 61, tel. 4-37-55

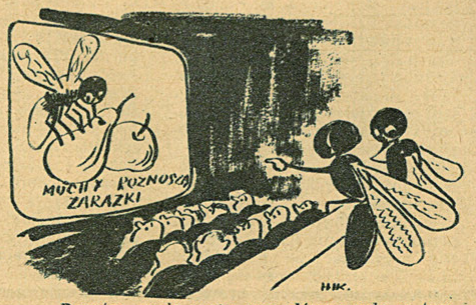
Dnia 14 bm. odbyła się bardzo potrzebna konferencja prasowa z artystami Teatru Leningradzkiego im. A. Puszkina, na której została tylko pominięta redakcja „Filmu". (Nie potrzebna?). Nie otrzymaliśmy żadnego zawiadomienia ani zaproszenia, jak również biletów na przedstawienia.

Rezerwując w naszym piśmie dwie ilustrowane kolumny dla znakomitych leningradczyków, musieliśmy ostatecznie przeprowadzić wywiady ze znajomymi, którzy byli na konferencji i wyciągnąć z archiwum stare fotografie.

Jak podawaliśmy już, w zespole teatru znajdują się wybitni aktorzy filmowi: Czerkasow, Borysow, Merkuriew i inni, dobrzy znajomi naszych widzów i czytelników.

Jak więc skomentować fakt, że jedyny w Polsce tygodnik filmowy o dużym nakładzie, który poświęca także wiele uwagi sprawom teatru, został pominięty przez organizatorów tej konferencji?

Wyrządzili oni krzywdę naszym czytelnikom. To wystarczy za komentarz. (Redakcja).



— Popatrz, moja corka gra główną rolę w tym filmie.

rys. H. Krzysztofiak

Wiadomości zagraniczne

O współpracę pisarzy i filmowców

Celem przygotowania odpowiedniej ilości scenariuszy filmowych dla produkcji w latach 1952/53 — ministerstwa kinematografii poszczególnych republik ZSRR organizują obecnie wespół z sekcjami filmowymi Związku Pisarzy konferencje twórcze, na których dyskutowane są plany tematyczne wytwórni filmowych oraz aktualne zadania pisarzy i dramaturgów. Konferencje takie, w których wzięli udział najwybitniejsi pisarze radzieccy oraz aktyw realizatorski miejscowych wytwórni, odbyły się ostatnio w Leningradzie, Kijowie i Tbilisi.

Drugie życie filmu Balazsa

W Monachium zmontowano na nowo i udźwiękowiono wyprodukowany w 1933 r. film pt **Niebieskie światło**, według scenariusza zmarłego teoretyka filmu — Beli Balazsa. Akcja filmu toczy się we włoskim Tyrolu. Film należy do rzędu wybitnych dzieł okresu przedhitlerowskiego.

Zdjęcie robocze do nowego filmu „Defy" MORZA WZYWAJA

Amatorski ruch filmowy w ZSRR

W ciągu ostatnich lat wzrosła znacznie liczba radzieckich filmowców-amatorów, rozwijających żywą działalność nie tylko w stolicy, lecz i na prowincji. Znaczne osiągnięcia mają zwłaszcza do zanotowania filmowcy w Charkowie, którzy ostatnio wykonali kilkanaście krótkometrażówek, poświęconych miejscowym imprezom sportowym i artystycznym, oraz szereg filmów krajoznawczych na użytek organizacji społecznych. Członek Akademii Nauk SRR, astronom N. Barabaszow, zrealizował własnymi środkami żart filmowy pt. *Podróż na Marsa*. Charkowscy amatorzy planują nakręcenie wspólnymi siłami koncertu filmowego.

«Serce zucha»

— to nowy radziecki kolorowy film rysunkowy, który wszedł niedawno na ekrany ZSRR. Film oparty jest na starej bajce udegejskiej G. Nagiszkina.

Reżyserzy B. Deżkin i G. Filippow starali się wydobyć w tym filmie walory wychowawcze i ludowy charakter bajki.

Węgierska komedia sportowa

Wspominaliśmy już o pierwszej węgierskiej komedii sportowej pt. OBCYM WSTĘP WZBRONIONY, którą realizuje zespół reżysera Martona Keleti. Scenariusz tej komedii opracowali zespołowo trzej autorzy: Stefan Bekeffi, Jerzy Szepesi i Juliusz Gulgas. Główne role odtwarzają Imre Soos i Violetta Ferrari, znani z filmu ŚPIEW JEST PIĘKNEM ŻYCIA. W filmie występuje również znany węgierski piłkarz Franciszek Szusza. Akcja toczy się głównie w plenerze — nad brzegami jeziora Balaton, zwanego „węgierskim morzem" oraz w obozie treningowym w miejscowości Tata. Zdjęć dokonał operator Jerzy Ilies, laureat nagrody państwowej im. Kossutha.

His master's voice

Idąc za przykładem Ameryki, koncern Ranka wyprodukował pierwszy angielski film z serii „antykomunistycznej". W filmie przedstawiona jest grupa maniaków, którzy jednego dnia chcą unieruchomić wszystkie angielskie elektrownie. Charakterystyczny jest tu nie tyle sam pomysł filmu, ile fakt, że Rank wyprodukował ten „niebezpieczny" (jak go określa reakcyjna prasa angielska) film w absolutnej tajemnicy i nie ujawnił przed wyborami nawet słówkiem jego istnienia. Dopiero teraz uznano za stosowne wyświetlić ten film reż. Roy Boultinga pt. „Zdrada stanu". Konserwatywny „Daily Telegraph" pisze powściągliwie, że „jest to najmniej przekonywający film tego reżysera".

Nowy film twórcy „Wilczych dołów"

Reżyser Palo Bielik, znany w Polsce jako autor kilku ciekawych filmów, przystąpił do realizacji nowego filmu, którego treścią będzie rozwój uprzemysłowienia Słowacji. Bielik chce w swym filmie pokazać przemiany, jakie zachodzą obecnie w życiu wsi słowackiej i w świadomości jej mieszkańców.

Film pokaże historię zwykłego słowackiego chłopa, biednego górala Macieja Rendka, który w 1931 roku emigrował do Ameryki. Po osiemnastu latach wraca z kapitalistycznego „raju", gdzie poznał całą gorycz poniewierki. Zastaje wielkie zmiany we wsi rodzinnej i bierze czynny udział w budowie socjalizmu w Słowacji.

Molier i Maurice Chevalier

Po powrocie z Kanady — popularny aktor francuski Maurice Chevalier oznajmił, że ma zamiar wystąpić w nowym filmie. Ale tym razem nie będzie to komedia współczesna ani operetka, lecz sztuka Moliera „Mieszczanin-szlachcicem", w której Chevalier ma zagrać pełną dowcipu i sarkazmu postać Jourdaina. W teatralnym i filmowym świecie paryskim panuje wielkie poruszenie. Każdy chciałby być partnerem Chevaliera w tym „molierowskim" filmie.

Dawne «państwo króla butów»

W dawnym Zlinie (dziś Gottwaldowo), państwie czeskiego „króla butów" — Baty, rozgrywa się akcja nowego filmu opartego na powieści Svatopluka „Państwo butów". Film reżyseruje K. M. Vallo.

Film ukazuje walkę klasy robotniczej z czeską wielką burżuazją zaprzedającą ojczyznę Hitlerowi.

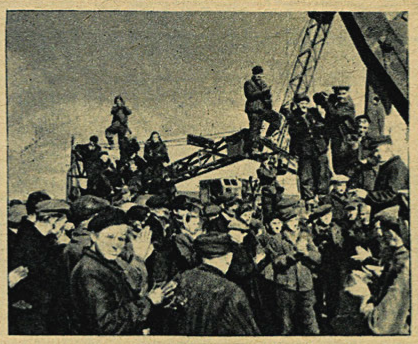
Reżyser Wacław Gajer w czasie pracy nad plenerowymi partiami filmu UŚMIECHNIĘTA ZIEMIA. Film pokazuje rozwój nadwełtawskiej wsi.

„Akcja jednoczenia Niemiec" od strony zachodniej

Przyczynek do akcji jednoczenia Niemiec przez rząd w Bonn: dyktator filmowy rządu bońskiego, dr Vogel, wydał zarządzenie, mocą którego reżyserowie i aktorzy, którzy współpracowali z DEFĄ, muszą podpisać zobowiązanie, zawierające trzy punkty:

1) **że w jednym z codziennych pism zachodnio-niemieckich ogłoszą oświadczenie, potępiające ustrój demokratyczny w NRD,**
2) **że nigdy nie będą współpracowali z DEFĄ,**
3) **że możliwie szybko zabiorą się do nakręcania filmu antykomunistycznego.**

W razie odmowy podpisania deklaracji, twórcy tacy nie będą mogli otrzymać żadnej pracy w Niemczech Zachodnich. Do tej pory przedstawiono tę deklarację jednemu człowiekowi, Wolfgangowi Staudtemu, reżyserowi PODDANEGO. Staudte odmówił podpisania i wrócił do NRD.



PKF ukazuje budowniczych Polski Ludowej. Od lewej: załoga Pruszkowa podejmuje zobowiązania 1-Majowe, robotnicy Nowej Huty zobowiązują się wzmóc produkcję, Stanisław Gorczyca — przodujący murarz Nowej Huty.

Drodzy Czytelnicy!

Niektórzy z Was, zwłaszcza ci starsi, przypominają sobie zapewne jaką rolę odgrywała przed wojną kronika filmowa, jak bardzo pogardzanym kopciuszkiem sztuki filmowej były tzw. „dodatki" lub „nadprogramy", lekceważone przez większość widzów jako nieważne uzupełnienie seansu filmowego.

Czytelnicy w sprawie kroniki

Rola kroniki zmieniła się gruntownie. Odrodzona kinematografia Polski Ludowej otacza opieką kronikę, rozumiejąc jej wagę w naszym życiu. Polska Kronika Filmowa ma nie tylko znaczenie czysto informacyjne, nie tylko ukazuje odbicie rzeczywistości, ale przedstawiając obrazy budującego się nowego życia i wciąż toczącej się walki, wychowuje widza.

Widz kinowy liczy się coraz więcej z dokumentalnymi krótkometrażówkami. Ze wszystkich stron Polski nadchodzą do redakcji listy na temat kronik filmowych i ich wartości.

Głos z Gdyni

„Cieszę się bardzo, że FILM poddał dyskusji tak ważny problem, jakim jest kronika filmowa — pisze REGINA OSOWICKA z Gdyni. — **Popieram stanowisko czytelnika, który proponuje nakręcanie dwóch kronik aktualności tygodniowo. Mieszkam w Gdyni, która posiada trzy zerokrany i dwa kina II kategorii, gdzie wyświetlane są „powtórki". Bywam co drugi dzień w kinie, a więc w najlepszym wypadku oglądam tę samą kronikę „tylko" trzy razy. (Zdarza się, że oglądam po raz drugi filmy powtarzane). W imieniu swoim i wszystkich kinomanów z Gdyni apeluję o urozmaicenie nam dodatków, gdyż niektóre kroniki umiemy już na pamięć.**

Mógłby ktoś powiedzieć, że wobec tego czas trwania kroniki już widzianej można by przeczekać w poczekalni. Niestety, niektóre seanse, zwłaszcza ostatnie, idą bez żadnej przerwy (z powodu opóźnienia, przerwy w dostawie prądu, lub długiego filmu). Łatwo więc można przegapić rozpoczęcie filmu, a przecież obsada aktorów dana na początku filmu interesuje każdego kinomana".

Walka o 5 minut

„W interesującej sprawie przedłużenia kroniki filmowej chcę i ja jako miłośnik filmu, zabrać głos — pisze HENRYK ROT z Wrocławia. — **Po przeczytaniu artykułu Z. Gawraka w n-rze 2 „Kwartalnika Filmowego" na temat Polskiej Kroniki Filmowej lepiej jeszcze zrozumiałem, jak ważne zadanie ma spełniać ten dział naszej produkcji filmowej. Sprawa przedłużenia kroniki z 10 minut do 15-tu łączy się ze stale rosnącym tempem budowy naszego życia. Każdy na swoim odcinku powinien przyczyniać się do budowy naszego kraju, do wykonania Planu 6-letniego. Sztuka filmowa, najbardziej masowa ze sztuk, zajmuje w tej walce ważne miejsce. Aby zmieścić w ramach kroniki najaktualniejsze zagadnienia tygodnia, należy przedłużyć kronikę do 15 minut".** Autor listu zapewniając, że wielu jego znajomych i kolegów jest za przedłużeniem kroniki, proponuje, aby kronika zagraniczna trwała jak dotychczas 3 minuty, przez co kronikę krajową można będzie przedłużyć do 12 minut.

„I ja także popieram i głosuję za przedłużeniem kroniki filmowej o pięć minut — pisze EDWARD JARDEL z Giżycka. — **Wobec tak ważnych spraw, które rozgrywają się na świecie, walki, jaką toczymy o pokój, konieczne jest przedłużenie choćby o te kilka minut kroniki odzwierciadlającej jeden z etapów tej walki".**

Bajka czy nie bajka?

„Ciekaw jestem bardzo — pisze J. DROBNIAK z Błonia— **dlaczego kino „Bajka" w Błoniu nie wyświetla ostatnio w ogóle kronik. Taki stan rzeczy trwa już od przeszło miesiąca..."**

Niedobrze w Dobrym Mieście

„My, mieszkańcy Dobrego Miasta — pisze M. STANKIEWICZ — **chcemy także wiedzieć co się dzieje na szerokim świecie. Od sześciu miesięcy nie oglądaliśmy kroniki filmowej. Na pytanie skierowane do biletera kina ruchomego nr 6, dlaczego nie wyświetla się PKF-ów odpowiedział, że nie przysyła ich Centrala Wynajmu Filmów.**

W imieniu społeczeństwa Dobrego Miasta prosimy o wyświetlanie PKF-u".

Wagę dokumentalnych dodatków rozumie Z. J. — Katowice - Załęże. Omawiając Festiwal Filmów Radzieckich, podkreśla wartość dodatków jak **Podróże po ZSRR, Nauka i technika w ZSRR.**

„Prosimy o więcej takich dodatków" — pisze nasz korespondent.

Dwie Marysie dyskutują z koleżankami

Oto podsłuchany urywek rozmowy, jaką „DWIE MARYSIE", dzielne aktywistki ZMP z Częstochowy, prowadziły ze szkolnymi koleżankami na temat oglądanych filmów.

MARYSIA PIERWSZA — Znowu zaczynamy od kłótni, Irenko i Olu. Z tego, co mówicie, odnoszę wrażenie, że patrzycie na filmy tylko od jednej strony. Nie wystarczy pójść do kina i obejrzeć film — trzeba umieć patrzyć. Chciałabym wiedzieć czego właściwie szukacie w filmie?

OLA. — Ja przede wszystkim rozrywki...

IRENKA. — A ja lubię się wzruszać, lubię oglądać filmy o miłości...

MARYSIA DRUGA. — Wszystkie lubimy się wzruszać w kinie, ale zależy czym się wzruszamy. Dobry film prócz wzruszenia powinien jednocześnie dostarczać i innych wrażeń. Ostatnio na filmie **Donieccy górnicy** wzruszałam się scenami miłosnymi, ale także zainteresowały mnie inne zagadnienia, miłość ukazana była tylko na ich tle.

MARYSIA PIERWSZA. — Wzruszenia bywają łatwe i trudne. To samo można powiedzieć o miłości w filmie: jest miłość prawdziwa, piękna, są też ckliwe romanse, które z prawdziwą miłością mają niewiele wspólnego.

IRENKA. — Podobają mi się filmy o nieszczęśliwych dziewczynach, które cierpią i których cierpienia pod koniec filmu kończą się szczęśliwie.

MARYSIA PIERWSZA. — Ale z jakiego powodu cierpią, to właśnie jest ważne. Te wszystkie „bohaterki", którymi tak się zachwycasz, albo cierpią bo je porzucił ukochany i z tego powodu wylewają łzy (nierzadko z gliceryny), albo czekają na królewicza z bajki, czy bogatego szefa w biurze, który się z nimi w końcu filmu ożeni. I czym się tu wzruszać?

KLAPS (popiera argumenty „DWÓCH MARYS" i dodaje swoje).

Rację mają obie Marysie, że istnieje również i inna miłość niż ta, którą ukazują w ckliwych romansach i filmach, że interesujący film to taki, który łączy wzruszenie z wartościami ideowymi. Czy oglądałyście filmy, gdzie ukazana jest prawdziwa miłość dwojga ludzi, którzy przez całe życie razem pracują, razem walczą o lepsze jutro i odkrywają w sobie coraz to nowe wartości?

Widziałyście może film **Czarodziej sadów** o życiu uczonego Miczurina, który kochał człowieka, rodzimą ziemię, przyrodę i dla dobra człowieka przekształcał przyrodę. W filmie tym pokazana jest także miłość — wielka, cicha pełna poświęcenia miłość żony uczonego, która walczy wytrwale u boku ukochanego męża, dążąc do tego samego co on celu. Mimo że nie ma w filmie ckliwych miłosnych scen, ukazane jest prawdziwe głębokie uczucie. Czy widziałyście **Upadek Berlina?** I tam oglądamy wielką miłość dwojga prostych ludzi, miłość, która przetrwała wszystkie okropności wojny i połączyła tych dwoje na zawsze.

Rację mają obie Marysie, że obcy im jest typ kobiety, słabej istotki, która nie walczy z przeciwnościami tylko czeka na szczęśliwy los, co jej ześle bogatego męża. Jakże obcy i poniżający jest taki typ dla dzisiejszej kobiety, która pracuje, walczy na równi z mężczyzną. Te „bohaterki", którymi się zachwycacie i którymi się wzruszacie, stworzone zostały w filmach krajów kapitalistycznych, gdzie burżuazyjna kobieta uzależniona jest materialnie i moralnie od mężczyzny; w filmach, które obracają się dokoła zdrady małżeńskiej, samobójstwa z miłości, trójkątów małżeńskich. Sentymentalny widz może wycisnąć łatwo łezkę, patrząc na te dalekie nam już dziś i tak bardzo obce problemy.

O tym, czy film jest tylko rozrywką, odpowiemy Oli następnym razem — w dalszym ciągu rozmowy z częstochowiankami.

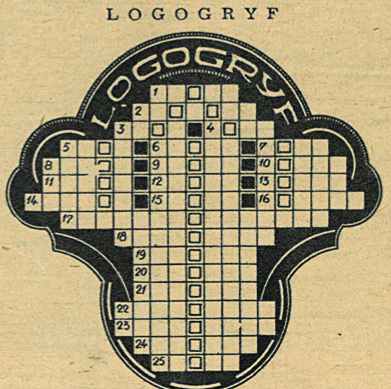
ZDJĘCIA KRAJOWE: Polska Kronika Filmowa, Centralna Agencja Fotograficzna, Wytwórnia Filmów Fabularnych (W. Urbanowicz), Mieczysław Jahoda.

FILM
TYGODNIK

REDAGUJE
ZESPÓŁ

SPRÓBUJ ZGADNĄĆ!

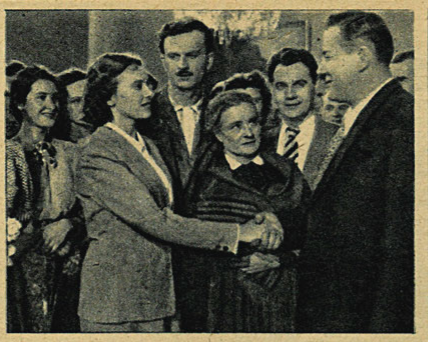
LOGOGRYF

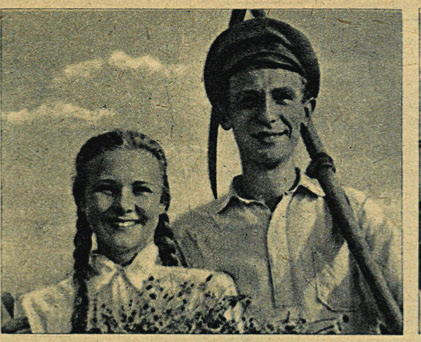


Do podanej figury wpisać poziomo 25 wyrazów o poniższych znaczeniach. Litery, które znajdą się w oznaczonych polach, dadzą rozwiązanie.

Znaczenie wyrazów: 1) Odtwórca głównej roli w filmie „Mury Malapagi", 2) Niewielka broszurka o filmie, sprzedawana przez biletérów kinowych, 3) Miasto będące kolebką powojennego filmu polskiego, 4) Tytuł radzieckiej komedii filmowej, 5) Nazwa niemieckiej wytwórni filmowej, 6) Reżyser filmu „Opera za trzy grosze", 7) Odtwórczyni roli Ruth w filmie „Die Sonnenbrucks", 8) Reżyser filmu „Śmiali ludzie", 9) Tytuł polskiej komedii filmowej, 10) Miejsce występów teatralnych, 11) Imię postępowego poety chilijskiego, 12) Artystka radziecka, która gościła w ub. roku w Polsce, 13) Szeregi krzeseł na widowni kinowej, 14) Odtwórca głównej roli w filmie „Dusze nieujarzmione", 15) Popularny reżyser czechosłowacki, 16) Reżyser radzieckich komedii filmowych, 17) Tytuł filmu czechosłowackiego o pracy rękodzielników w ustroju kapitalistycznym, 18) Jeden z najpopularniejszych aktorów polskich, 19) Odtwórca roli Moniuszki w „Warszawskiej premierze", 20) Odtwórczyni roli komsomołki Tani w filmie „Daleko od Moskwy", 21) Odtwórca roli tytułowej w filmie „Piotr I", 22) Tytuł filmu radzieckiego z Pawłem Kadoczkinowem w roli głównej, 23) Reżyser filmu „Upadek Berlina", 24) Czołowy aktor czechosłowacki z filmu „Przyjdą nowi bojownicy". 25) Jeden z reżyserów filmu „Pokój zdobędzie świat".

(J. Panteluk — Koszalin)





Filmy radzieckie ukazują człowieka w całym bogactwie jego przeżyć osobistych. Oto np. liryczne sceny z filmów: **Upadek Berlina, Czarodziej sadów, Kawaler Złotej Gwiazdy.**

ODPOWIEDZI KRÓTKIE

„CZTERY MIŁOŚNICZKI KINA", „K. L." z Lęborka, „ZAINTERESOWANA" — Roczniki FILMU można nabyć przekazując pieniądze na konto PKO nr 6326/110 Filmowej Agencji Wydawniczej. Rocznik z 1947 roku jest wyczerpany, rocznik 1948 kosztuje 37,50, z roku 1949 — 42 zł i z 1950 roku 45 zł. W każdym prawie numerze FILMU w „Odpowiedziach krótkich" zamieszczamy te dane.

TADEUSZ SKUŁA ze Środy Śl. — Prosimy o przesłanie życiorysu z uwzględnieniem kwalifikacji gdyż bez tych danych trudno nam radzić.

EDWARD JARDEL z Giżycka — Po reklamacji pieniądze zostały wysłane pod podany adres.

„BAJKA Z EŁKA", „ZAINTERESOWANA", „EWA Z CZĘSTOCHOWY" — Proszę uważnie przeglądać FILM, gdzie wielokrotnie były podawane obsady tych filmów.

ALEKSANDER KOCIUBIŃSKI z Nowej Soli — List Pana przekazaliśmy do Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego.

L. KRAWCZYK - DEMCZUK z Jeleniej Góry — Filmowa Agencja Wydawnicza znajduje się w Warszawie przy ul. Puławskiej 61. Projekt scenariusza należy przesłać do Dyrekcji Programowej Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego — adres ten sam.

MARIA HORN ze Szczecina — Książkę **Film w ZSRR** wydaną przez FAW nabyć można w księgarniach **Domu Książki.**

JADWIGA ZIEMSKA z Gliwic — Najlepszy z Pani wierszy — **„Marzenie biuralistki"**, inne słabsze.

„CIEKAWA Z ŁODZI" — Zdjęcie Duszyńskiego zamieścimy jeszcze niejednokrotnie, gdy nadarzy się ku temu okazja. Życzenia czytelników spełniamy zawsze w miarę możności.

„JANTA" z Szopienic — Krytyka zawsze mile czytana.

DANUTA POPŁAWSKA z Bytomia, **JANINA GRZĄSKOWNA** z Gliwic. — Błąd został sprostowany w n-rze 47.

„KINOMAN Z BYCZYNY" — Z wierszy nie skorzystamy.

G. KARCZMAREK z Lublińca — W najbliższej przyszłości ukażą się nuty najpopularniejszych piosenek z filmów polskich, radzieckich i innych. Piosenki, o jakich Pan wspomina, są już trochę przestarzałe i nie nadają się do wydania.

STANISŁAW OSKĘDRA z Wałbrzycha — Należy napisać bezpośrednio do sekretariatu Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, gdzie udzielą Panu dokładnych informacji, o wydziale operatorskim.

G. T., S. U. z Lwówka Śląskiego — O ostatnich rolach W. Drużnikowa mieliście możność przeczytać w 46 n-rze FILMU z rb. w dziale **Na naszej taśmie.**

D. G. z Wrzeszcza — Wiele już razy odpowiadaliśmy, że redakcja nie udziela informacji w sprawach przyszłych repertuarów kin. Sprawami tymi zajmuje się Centrala Wynajmu Filmów.

„INECZEK" z Kliszowa — Prosimy o dokładne dane, dotyczące wykształcenia i wieku. Bez tych wiadomości trudno nam radzić. Zawodowe szkoły muzyczne są trzystopniowe: I stopień to podstawowe szkoły muzyczne (siedmioletnie) i szkoły muzyczne w dziale dziecięcym i młodzieżowym, II stopień — to licea muzyczne 5-letnie), III stopień to wyższe szkoły muzyczne (4-letnie).

SKRZYNKA TECHNICZNA

„Kinoamator" z Wrocławia — Nie widzimy możliwości otrzymania filmu normalno-taśmowego dla osoby prywatnej do jej celów bądź czysto rozrywkowych. Również i majsterkowanie przy Waszych zdolnościach konstruktorskich może mieć lepsze zastosowanie niż konstruowanie zabawek dla dzieci. Inna jest rzecz, jeżeli chodzi o zajęcie się amatorską produkcją filmu rysunkowego. Bardzo nas interesują amatorskie poczynania w tej dziedzinie i radzibyśmy zobaczyć parę klatek takiego filmu. Prosimy o nas nie zapominać.

Czytelnik z Galiny — Amatorski Klub Wąskotaśmowy jest zrzeszeniem ludzi, którzy chcą wolny od zajęć czas poświęcić filmowi, traktując sprawę po amatorsku tzn. nie w celach wyciągnięcia z tego zajęcia materialnych korzyści dla siebie. Zdjęcia filmowe, wykonywanie krótkich filmów o charakterze rozrywkowym, sportowym, instruktażowym, naukowym itp., wykonywanie również sposobem amatorskim obróbki filmowej, a następnie wyświetlanie w swoim zespole lub dla szerszego audytorium wykonanych przez siebie filmów — oto w najszerszym zakresie działalność klubu amatorskiego. Nad rozwojem ruchu amatorskiego powinny czuwać agendy Filmu Polskiego i nadawać temu ruchowi zakreślony swoim programem charakter, organizować wspólne pokazy, wykłady i konkursy. Adres Klubu Filmowców Wąskiej Taśmy w Warszawie: ulica Puławska 61.

A. S. Warszawa. — Niekoniecznie w projektorze wąskotaśmowym cewy filmowe muszą znajdować się jedna nad drugą. Projektor niemy typu „Pantalux" jest wyrabiany przez niemiecką firmę Bauer. Projektor, o którym piszecie, posiada jedną cewę na której taśma się nawija i z której się odwija. Taśma jest sklejona końcami i projekcja jest nieprzerwana. Ten sam projektor może być przerobiony do projekcji zwykłej przez dodanie dwóch ramion, na których będą obracać się cewy nadawcza i odbiorcza. Cewa odbiorcza powinna być napędzana przy pomocy sprężyny spiralnej lub struny. Niektóre projektory wąskotaśmowe Zeissa posiadają cewy nadawczą i odbiorczą umieszczone obok siebie. Ten system, zarówno jak i pierwszy opisany typ „Pantalux", mają tę ujemną stronę, że taśma przechodząc z jednej płaszczyzny na drugą, jest skręcana, co bezsprzecznie wpływa ujemnie na długotrwałość jej „życia". Lepszym rozwiązaniem jest projektor „Lytax", w którym obie cewy są poziome i przesuwają się ruchem z prawa na lewo. Jasne jest, że wprost wyświetlany obraz byłby na ekranie nie do obserwacji, ponieważ widzielibyśmy go bokiem. Specjalny system optyczny skręca go tak, że obraz na ekranie widzimy normalnie. Ten projektor jest pewnego rodzaju pionierskim rozwiązaniem i nie jest wykluczone, że stanowi on prototyp projektora przyszłości. Rozłożenie siły jest przy tym znacznie lepsze i sam ciężar taśmy nie ma żadnego wpływu na pracę mechanizmu przesuwu taśmy.

Przystawki dźwiękowe składają się z części mechanicznej, którą jest zespół rolek uspokajający bieg filmu, prowadnicy filmowej najczęściej obrotowej, na której kładzie się film w momencie prześwietlania go, systemu optycznego połączonego z oświetleniowym: żarówka naświetlająca, mikrooptyka ze szczeliną rzucającą światło w postaci nitki świetlnej na ślad dźwiękowy na taśmie filmowej i wreszcie fotokomórki odbierającej przechodzące przez film impulsy świetlne. Te impulsy świetlne, zamienione w fotokomórce na impulsy elektryczne, przechodzą następnie kablem do wzmacniaka i po wzmocnieniu do głośnika kinowego.

FILM i OŚWIATA

Ukazał się w sprzedaży w kioskach nowy, 11 numer miesięcznika „FILM i OŚWIATA" poświęcony sprawom filmu w świetlicy, klubie, szkole i zakładzie pracy.

W numerze tym czytelnik znajdzie szereg artykułów omawiających sposoby wykorzystania filmu w szkole, świetlicy szkolnej, młodzieżowej, wiejskiej, w akcji odczytowej oraz w akcji szkolenia i doszkalania kadr w zakładach pracy lub w szkole zawodowej.

Ponadto w numerze tym, jak zwykle w każdym, znajduje się pełny program wyświetlań filmów oświatowych na cały miesiąc w całym kraju z podziałem na poziomy i przedmioty oraz szczegółowe opisy wyświetlanych filmów.

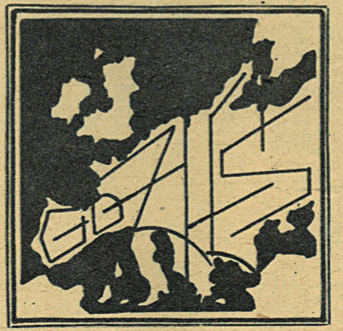
Numer jest bogato ilustrowany.

Cena egzemplarza —90 gr.

W związku z tym, że od dnia 1 stycznia 1952 r. pismo to będzie dostarczane wyłącznie prenumeratorom — biblioteki, szkoły, kluby, świetlice, zakłady pracy, nauczyciele, prelegenci oraz interesująca się filmem oświatowym młodzież winny najpóźniej do dnia 15.XII. rb. zgłosić w najbliższym urzędzie pocztowym lub u listonosza prenumeratę na r. 1952, co zapewni regularne i systematyczne otrzymywanie pisma.

Prenumerata roczna wynosi od dn. 1.I.52 — 12 zł, półroczna — 6 zł, kwartalna — 3 zł. Konto wpłaty Nr. IV — 1086/110, „RUCH", Kraków, Lubicza 42.

JAKI TO FILM?



Z podanego rysunku odczytać tytuł filmu produkcji węgierskiej.

Rozwiązania należy nasyłać w terminie 10-dniowym od daty ukazania się numeru pod adresem redakcji z dopiskiem na kopercie „Spróbuj zgadnąć". Za dobre rozwiązanie przyznanych zostanie 10 nagród książkowych.

ROZWIĄZANIE ZADANIA
z n-ru 42 (151)

PRZEZ FILM DO MUZYKI: **Chaczaturian, J. Dunajewski, Szostakowicz** (Słońce wschodzi, Kopciuszek, Wschodnie zaloty, Rudzielec, Zakazane piosenki, Dżulbars, Nauczycielka wiejska, Konfrontacja, Cezar i Kleopatra, Maaret, Miasto nieujarzmione, Rajnis, Cztery pokolenia, Maszeńka, Poszukiwacze złota, Zawieja, Warszawska premiera, Błyskawica, Śmiali ludzie, Krakatit, Przybrana córka, Sumienie, Sukces Anny Szabo).

Za dobre rozwiązanie zadania z n-ru 42 (151) nagrody książkowe otrzymują:

1) **Krystyna Bułgajewska** — Olsztyn, al. Warszawska 90/5.

2) **Bogdan Filar** — Sanok, ul. Zielona 9,

3) **Lidia Krajniewska** — Bydgoszcz, ul. Nakielska 24/2,

4) **Maria Kubicka** — Warszawa 45, ul. Szregera 38 m. 3,

5) **Jerzy Niewiński** — Techn. Szkoła Wojsk Lotniczych,

6) **Włodzimierz Pawłowski** — Łódź 7, ul. Podgórna 25,

7) **Ewa Pokorna** — Żary k. Żagania, ul. Jasnogórska 7,

8) **Bożena Surowców** — Kraków, ul. Olszańska 34/3,

9) **Adam Wildenberg** — Legnica, ul. Wrocławska 59,

10) **Julian Żurek** — Miechów, ul. Daszyńskiego 4, spółdz. Samopomocy Chłopskiej.

Nagrody wysyłamy pocztą i prosimy o potwierdzenie ich odbioru.

ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Tbilisi, Lenfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Pekinie (Chińska Republika Ludowa), Ceskoslovensky Statni Film, DEFA, L'Ecran Français, Cinemonde.

REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61, tel. 4-37-55. Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10 — 13. ADMINISTRACJA: tel. 4-55-48 Konto PKO Nr I-6826/116. WYDAWCA: FILMOWA AGENCJA WYDAWNICZA Prenumerata roczna 43 zł 20 gr — półroczna 21 zł 60 gr. — kwartalna 10 zł 80 gr. — miesięczna 3 zł 60 gr. Prenumeratę przyjmuje: Państwowe Przedsiębiorstwo Kolportażu „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12. Konto PKO I-16390/119.

Druk Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „PRASA" Warszawa, Marszałkowska 3/5. 2-B-46210

FILM

Postaci handlarek warszawskich z filmu „Opowieść o młodym Chopinie".